REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

no. 20 - vol. 5 - diciembre 2005

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (537) 832 75 81-3 - fax: (537) 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu
revista@mogno.com

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Fermín Romero Alfau

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
Oesterheld en una viñeta de «El Eternauta» de
Alberto Breccia

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año. El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

©2004 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.

© Las ilustraciones que aparecen en este número son propiedad de sus autores.

Fotomecánica e impresión: Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

Índice

SOCIOLOGÍA

Héctor D. Fernández L'Hoeste
Más allá del género
Acerca del mundo de Maitena
Burundarena **189**

HISTORIETA & SOCIEDAD

Laura Vazquez
La invasión (1969). Medios,
vanguardia y política.
A propósito de una historieta y
una bienal **201**

AUTORES

Andrés Ferreiro, Fernando García, Hernán Ostuni, Luis Rosales, Rodríguez Van Rousselt
H.G. Oesterheld: maestro
de los sueños (5)
De *Patoruzito* a Evita **223**

SOCIOLOGÍA

Más allá del género
Acerca del mundo de Maitena Burundarena

Héctor D. Fernández L'Hoeste
Profesor asociado de cultura latinoamericana, Georgia State University, Atlanta, Usa

Resumen

Maitena Burundarena ha contado con gran éxito en épocas recientes. A lo largo de América Latina, sus libros son fáciles de conseguir, redimensionando el perfil de un medio que era, hasta hace muy poco, del dominio exclusivo de los hombres. Sin embargo, tal vez es precisamente a causa de su escrupulosidad en la disección y el análisis de planteamientos de género que el trabajo de Maitena contiene problemáticas suplementarias. A este respecto, el siguiente artículo formula lo siguiente: en materia de clase y raza, Maitena no esgrime una perspectiva tan incluyente como se supondría a primera vista.

Abstract

Maitena Burundarena has enjoyed remarkable success in recent years. Throughout Latin America, her books appear in its main bookstores, heightening the profile of a medium that was, until recently, the exclusive domain of men. Yet, precisely because of its accuracy in the dissection and analysis of gender politics, Maitena's work bears troubling dimensions. This text argues that, in terms of class and race, Maitena fails to portray a more inclusive picture.

En el mundo de los comics argentinos, no exactamente el entorno más conscientizado en materia de equidad de género del mundo de la ilustración gráfica, Maitena Burundarena brilla por su evidente talento artístico y narrativo, y porque, a diferencia de la buena mayoría de quienes circulan por este medio en el país austral, es mujer. Maitena es una caricaturista joven y a la moda; su producción se vende bien a lo largo y ancho del mundo, en particular, en países de habla hispana. Para muchos lectores, Maitena representa el esperado relevo generacional de Joaquín Salvador Lavado, también conocido como Quino, quien es estimado e idolatrado como el gran maestro de la caricatura argentina y autor de «Mafalda», quizás el más logrado personaje de los anales del caricaturismo latinoamericano. El hecho de que el personaje Mafalda, apenas una niña consumida por su vivencia urbana de una manera hiperargentina –en otras palabras, muy dispuesta a opinar en materia de política internacional, conflictos de clase e injusticia social, añadiéndole a todo una pizca de sicología pop– emule hasta cierto punto la dinámica de Charles Schulz en «Carlitos» debiera de ser contemplado

con cuidado. Al fin y al cabo, Quino es venerado por su vena crítica. Quino –y esto lo he comentado de forma más extensa en ocasión previa– toma el mundo de Carlitos y lo pone de cabeza, como bien le competería a quien produce desde una latitud antagónica[1].

A diferencia de Quino, a Maitena no le interesa el mundo de los niños. Su enfoque crítico recae sobre el mundo de las mujeres adultas, desde la edad de los veinte años hasta rondar los cuarenta. Su entorno es patentemente urbano, como el de Quino, y en muchos casos representa la vida bonaerense de manera igualmente eficaz. Los personajes de Maitena esgrimen una mirada perspicazmente femenina –a diferencia de Mafalda, cuyo progenitor es masculino– y se plantean las cosas desde un punto de vista muy diferente. En el caso de Quino y Maitena, las similitudes son, más que nada, materia de topografía común. Sin embargo, como encarnación del talante de una época, como *zeitgeist*, Maitena ciertamente propone una actualización del trabajo de Quino durante las décadas del sesenta y setenta. A lo largo de América Latina, sus trabajos son fáciles de conseguir en las principales librerías –en la Gandhi y El Sotano de Miguel Ángel de Quevedo, por citar un ejemplo cercano– redimensionando el perfil de un medio que era, hasta hace muy poco, del dominio exclusivo de los hombres. En consecuencia, los comics latinoamericanos cuentan con un nuevo público: las muchas mujeres dispuestas a reconocerse en un producto cultural exitoso ejecutado por una semejante. Por lo demás, los personajes de Maitena están popularizándose incluso entre el público universitario hispano de Estados Unidos.

Maitena es prueba irrefutable de que el arte gráfico argentino ha cambiado mucho desde los tiempos de Héctor Germán Oesterheld y su clásico «El Eternauta» (1957), una de la pocas historias de comics de la década del sesenta canonizada por el estamento cultural austral y en cuya narrativa se evidencia una acción preferentemente masculina. (De hecho, el protagonismo femenino queda reducido a una expresión ínfima, legitimando la visión de género de muchos militantes políticos de aquellos años, cuyos hipotéticos planteamientos de igualdad estallaban en añicos al toparse con una barrera de género). El hecho de que Maitena patrocine una política de género relativamente progresista es un buen indicador de cambio en el medio de los comics argentinos. Hija de Carlos Burundarena, un archiconservador descendiente de vascos, miembro del gabinete ministerial –encargado de cultura y educación, entre otras señas– de la última dictadura, y de una arquitecta de ancestro polaco, Maitena Burundarena ha logrado colocar su obra en algunos de los más prestantes mercados de la industria editorial internacional: Estados Unidos, Brasil, México, España, Cataluña, Francia, Italia, Holanda, Portugal y Grecia. Su popularidad es prueba fehaciente del cambiante estatus de mujeres latinoamericanas pertenecientes a cierto tipo de clase, raza y nacionalidad.

Sin lugar a dudas, buena parte del éxito de Maitena se debe a estar en el sitio correcto en el momento indicado. La política afirmativa de una equidad de género no figura de manera preponderante como prioridad en los linderos de las industrias culturales latinoamericanas. No obstante, a raíz de una serie de

valores cambiantes y del creciente potencial adquisitivo de las mujeres, una ulterior aceptación de una caricaturista argentina era de esperarse. De cierta manera, equivale a robustecer una tradición de consumo, compartida a todo lo largo del subcontinente latinoamericano, familiarizado de manera precoz con anteriores generaciones de ilustradores australes. Independiente de esta reflexión, pese a que la ingeniosa crítica de Maitena acerca de la situación de las mujeres sea de naturaleza universal –por lo menos en Occidente– y sea legítima en múltiples latitudes, su enunciación desde un entorno latinoamericano, un medio en el que priman el machismo y las políticas sexuales conformistas, es ciertamente digno de admiración y encomio.

Quizás los ejemplos más característicos de su quehacer, afincado en sagacidades femeniles, sean las tiras que comparan de manera cronológica, en las cuales la ubicación social de la mujer es diagramada en términos de la hora del regreso a casa o en función de futuras aspiraciones de trabajo. Sin embargo, tal vez es precisamente a causa de su escrupulosidad en la disección y el análisis de planteamientos de género que el trabajo de Maitena contiene problemáticas suplementarias. A este respecto puedo formular lo siguiente: mi conjetura inicial es que, en materia de clase y raza, tal como Mafalda, Maitena no esgrime una perspectiva tan incluyente como se supondría a primera vista. De hecho, el mundo y los hábitos de sus personajes, hambrientos de *sashimi* (pescado crudo a lo japonés), moda y eternas vacaciones, plasman de manera magistral el contexto de la clase media alta argentina –o de cualquier lugar en América Latina, para tales efectos–, obsesionada por

A qué hora puede volver la nena, según pasan los años
1940
...mamá ¿cuándo nos vamos?
¿cuando tu padre lo disponga!
1950
¡ni con tu hermano ni con nadie, a tu edad, una chica decente no va a fiestas!!
1960
¡A las 12 te voy a buscar... Y sacate ya esa pintura de la cara que parecés una atorranta!
1970
...me quedo a dormir en lo de una amiga...!
1980
¡esta no es hora de volver de una fiesta! ¡es hora de desayunar!
Ya desayuné
1990
¿llegó muy tarde anoche?
...no... todavía no llegó

Figura 1: La hora de llegada.

la imagen y el devenir de la actualidad, sustanciando un comportamiento frívolo e individualista patente en ciertos cuerpos sociales de nuestros países.

Con el fin de aclarar la orientación de esta crítica, empezaré por ampliar el contexto teórico. Para problematizar la representación que hace Maitena de la realidad argentina, conviene contemplar su construcción de un etnocentrismo gaucho desde una perspectiva crítica. En esta extensión, quizás nos beneficiemos de los minuciosos aportes del sociólogo francés Pierre Bourdieu, cuyo razonamiento del tema se destaca por su lucidez. En comparación con Bourdieu, otros estudiosos de la cultura pa-

El "¿qué querés ser cuando seas grande?", según pasan los años

Figura 2: El futuro.

recen dedicarse a la construcción del etnocentrismo de manera esencial, equiparando su práctica a conjuntos de valores y preferencias culturales ratificadores de diagramaciones identitarias estáticas. A menudo, la investigación del etnocentrismo llega a involucrar cierta intencionalidad, es decir, su consciente reafirmación como medida de exclusión cultural. Esto equivale a que las personas, conocedoras de su etnocentrismo, lo esgriman como herramienta de distinción. Por otro lado, lo que quiero argumentar es justamente lo opuesto: que la validez del etnocentrismo como construcción social recae de manera primordial en la carencia de una concien-

cia por el sujeto (en otras palabras, en el hecho de que la mayoría de nosotros no caigamos en la cuenta de cómo damos por sentada la superioridad de nuestra cultura o punto de vista).

En el caso de Maitena, lo que deseo problematizar, evocando a Bourdieu, es cómo la clase social es tan sólo uno de los elementos primarios indispensables para semejante práctica cultural. Figura de manera significativa pero viene acompañada de atenuantes. Por decirlo de alguna manera, el etnocentrismo, o la tendencia a ver el mundo desde la perspectiva de nuestra cultura, según los valores y estándares de nuestra grupo, particularmente con la convicción –consciente o no– de que nuestra etnia sea superior a otras, es un acto que involucra un gran número de variables, en las cuales se destaca, por supuesto, la clase social. Al fin y al cabo, la clase social es el paradigma prioritario en Latinoamérica y Europa. En otros lugares –en Estados Unidos, por ejemplo, prevalece la conciencia de raza– priman otros paradigmas. Este manojo de variables al que aludo hace que, a la hora de aventurar un juicio representativo, el quehacer cultural se convierta en una función combinatoria, con diferente orden y número según el contexto de su práctica.

Para Bourdieu, el puesto de un individuo en el espacio social no se define de manera exclusiva por la clase, sino por la cantidad de capital que fluya en tal ubicación, trátese de capital social, económico o cultural. Para Bourdieu, lo que hace la diferencia es el capital, en cualquiera de sus diferentes y variadas formas. Luego, si del capital se desprende la identidad, síntesis del lugar de la persona, y de la identidad nace el etnocentrismo, es viable señalar un nexo entre

ambos. Para decirlo sin rodeos, el etnocentrismo es una amalgama de diferentes formas de capital, y su orden y arreglo contribuye y determina su potenciación. Reflexionar acerca de una combinación de capitales identitarios equivale, en el contexto de los estudios culturales, a contemplar diferencias de clase, raza y género. Maitena puede que problematice aspectos de género y le dé prioridad a asuntos de clase, pero hay muchas otras variables implícitas en su descripción de la vida en Argentina. Su producción, la cual contiene una muy detallada representación de la vida de la clase media gaucha, es un terreno propicio para el cuestionamiento de esa discrepancia.

Con esto no estoy insinuando que no exista racismo en la obra de Maitena. En mi opinión, es obvio que lo hay. Sin embargo, como en la mayoría de las sociedades de Occidente, la experiencia del racismo en el mundo de Maitena es de índole estructural.

Si bien los personajes pueden argumentar cierta inocencia, el orden de las cosas contiene una dinámica que enfatiza, en sí, diferencias de raza. Según esta perspectiva, lo único que le cae en culpa al mundo argentino de Maitena es la reproducción de una serie de convenciones sociales con un elevado grado de exactitud. Si hay racismo por doquier, pero nadie lo admite ni se da cuenta es sencillamente porque, de manera muy simple, ha sido relegado a un segundo orden de importancia, dada la preeminencia de los asuntos de clase. Hasta cierto punto, lo que hace Maitena es mostrar las cosas tal y como son. A cambio, su prerrogativa como caricaturista es la de remplazar el prisma de clase por aquel con el que se encuentra más a gusto: el que prioriza materias de género.

CUANDO UN HOMBRE DECIDE ESTAR CON UNA CHICA LINDA ...NO ESPERA QUE ADEMÁS SEA INTELIGENTÍSIMA
Yo quiero una tortilla de papas
¡Ja, ja! ¡Qué graciosa!
Cómo me gusta mostrársela a todo el mundo...!

Figura 3: La comida japonesa.

Figura 4: El técnico de mantenimiento.

La primera cosa que un lector medianamente crítico nota al fijarse en Maitena es que, en materia de clase, los valores de un grupo social en particular parecen predominar, independiente del grado de relevancia o presencia de ciertos sectores alternos. Esta no representa una novedad. De hecho, es casi una máxima en el caso de los comics. «Mafalda», por ejemplo, maximiza el alcance

e impacto de raciocinios pequeñoburgueses. En el mundo de Maitena, todo el mundo es más o menos caucásico y de clase media. Para lectores pertenecientes a una supuesta realidad plural, socialmente heterogénea, esta es una representación viciada. En este sentido, Maitena es un buen ejemplo de una de las principales ideas de Bourdieu: el que la educación desempeñe un papel importante en la legitimación del capital cultural, de hecho engendrando y transmitiendo una postura privilegiada para generaciones venideras, y por ende robusteciendo las relaciones de poder constitutivas de la estructura del espacio social. Desde este punto de vista, Maitena colabora con creces. La caricaturista diagrama un mundo tal y como lo ve, y, en medio del proceso, reproduce las estructuras de dominación –sociales, económicas, culturales y/o simbólicas– inherentes a la realidad argentina.

En materia de estilo, la labor de Maitena se destaca por su sencillez. Por lo general, su narrativa se divide en un número par de cuadros –en unas pocas ocasiones, Maitena produce caricaturas de un solo encuadre–, dependiendo de la cantidad de comentarios o comparaciones que quiera aportar al tema en cuestión. Sus imágenes llevan títulos como «Algunos cambios de los últimos 25 años», «Esas diferencias estéticas fundamentals entre una chica joven y una mujer de cierta edad», «Algunas razones por las que hace un año que no tenés sexo», «¿Los hombres son más rápidos o están más apurados?», «¡Basta de mitos! ¡Hay solo seis cosas que no te deja hacer el bebé!», «¿Usted nunca se sintió anormal?», «Esos comentarios machistas que hacemos las mujeres solitas…», «Los animales que el horóscopo chino olvidó registrar», etc. En ellas Maitena da rienda libre a su imaginación y comenta con humor y sarcasmo las tribulaciones de las mujeres argentinas, destacando la visión de una mujer de entre veinticinco y treinta y cinco años. A veces, los juicios de Maitena pueden ser acérrimos e implacable, cosa que valida su imagen de autora con una conciencia social. En otras ocasiones, sus planteamientos sirven como una especie de reconocimento catártico de las limitaciones de una problematización de asuntos de género. Con todo, si se hace un balance general, la crítica de género que Maitena hace a la sociedad argentina es bastante flexible y hasta insinúa mucho progreso en comparación con los reparos de generaciones previas.

A nuestro parecer, desde la perspectiva de una sociedad regida por paradigmas de etnia, la problemática racial está un tanto desatendida en Maitena. Al fin y al cabo, Maitena no incluye ni representa gente de ancestro amerindio u oriental. Si se tiene en cuenta la creciente población mestiza, fruto de recientes éxodos bolivianos y paraguayos, y de la paulatina visibilidad de los sectores desfavorecidos, afincados en los cinturones de pobreza del Gran Buenos Aires, además de la inmigración coreana, esta falta es evidente. Estos son sectores demográficos muy visibles de la población argentina contemporánea. Argentina se precia de ser tierra de inmigrantes, de manera quizás sólo comparable a Estados Unidos. Hasta la época del debate de los derechos civiles en el país del norte, esta era una analogía válida: ambos países servían de crisoles a gente de todo el mundo y les daban una oportunidad de una vida mejor –siempre y cuando se viniera de Europa y se fuera

caucásico, cabría anotar. De hecho, durante la primera parte del siglo XX Argentina se vio a sí misma como una nación con un destino manifiesto, como equivalente estadounidense, con un puesto a cumplir entre la comunidad de naciones de habla hispana de este hemisferio.

Tal interpretación se esfumó a raíz del auge brasileño, los abusos de sucesivos regímenes militares y los descalabros económicos de las dos últimas décadas del siglo XX. No obstante, cuando Maitena recrea un medio en el que los protagonistas se destacan por su homogeneidad, no transgrede ninguna frontera de representación. Argentina puede que sea tierra de inmigrantes pero, a diferencia de Estados Unidos, su versión del crisol permanece inalterada. Hasta cierto punto, mantiene una organización social que data de la década del sesenta, muy caucásica y eurocéntrica. Los paraguayos, bolivianos y coreanos, distinguibles físicamente del resto de la población argentina, son, para efectos prácticos, invisibles, quedan excluidos de representación social significativa de manera recurrente. De los habitantes de las villas ni hablar, pese a que hayan logrado renovado protagonismo gracias a fenómenos comerciales como la cumbia villera. Por lo tanto, es factible concluir que Maitena está siendo fiel a la realidad argentina, o por lo menos a una cierta visión de la realidad argentina.

Según datos demográficos recientes, el 97% de la población argentina es caucásica (de ancestro español y/o italiano). Grupos étnicos de índole diversa ocupan el restante 3%: la relativamente reciente migración de Paraguay, Bolivia y Corea del Sur, un número estadísticamente insignificante de negros (con vínculos uruguayos y/o brasileños) y la

Figura 5: Las profesiones.

escasa población de origen amerindio olvidada tras las campañas de limpieza étnica implementadas a lo largo del siglo XIX, también conocidas como *campañas del desierto*, un equivalente latinoamericano a la labor desarrollada por el ejército estadounidense durante la conquista del lejano oeste[2]. A esto hay que añadir, de manera obvia, que el mestizaje y la raza se construyen de forma diferente en diferentes lugares, o sea, que lo que pudiera figurar como caucásico o mestizo en Argentina, quizás figuraría de manera diferente en otras latitudes. Es materia de percepción, teñida por matices locales. De cualquier manera, lo que queda claro es

Dime Qué Edad Tiene Tu Hijo,
Y Te Diré Adónde No ir De Vacaciones...
DE BEBÉ, A LA PLAYA
...andá tranquilo, le doy de comer, lo duermo y después de la siesta, cuando caiga el sol, vamos un ratito...
¡SHH! ¡SHH!
DE 2 A 5 AÑOS, A EUROPA
...un poco más y llegamos a la tumba de NAPOLEON...!
¡¡UPA!!
DE 6 A 10 AÑOS, A ESTADOS UNIDOS
¡Compráme! ¡Compráme!
DE 11 A 14 AÑOS, AL CAMPO
Lindos los caballos... ¿chicos no hay? ¡me aburro...!
DE 15 A 19, A UNA QUINTA
...los amigos se van a quedar todos los días hasta estas horas...?
¡ay! ¡Qué mala onda!
DE 20 EN ADELANTE, CON ÉL...
...Ya sé que como se llevó el auto no pudimos salir a ningún lado, pero me temo que no podemos ni salir del cuarto... creo que se vino con una chica...

Figura 6: Las vacaciones.

que en la Argentina, quizás en mayor proporción que en otros lugares del mundo, es perfectamente factible vivir sin contemplar diferencias de raza. Y la ausencia de diferencia –o mejor dicho, la carencia de una iniciativa para problematizar los efectos de la ausencia de diferencia– conduce, por lo general, a la negación y falta de reconocimiento. Para tratar de descifrar este tipo de entorno, vale la pena imaginarse lugares como el estado de Vermont en Estados Unidos, donde la población es 99% caucásica. La escasa diferencia que contemplan sus habitantes les llega de afuera, a manera de turismo.

Al igual que en muchos otros lugares, la experiencia argentina del racismo es algo muy interiorizado. No se admite compartir valores racistas por la sencilla razón de que, en su interior, no se ha problematizado el racismo. Para la muestra, un botón: la flamante controversia por la estampilla de Memín Pinguín sirve de ejemplo de esta carencia. Hasta el día de hoy, gran parte de la nación mexicana ni entiende ni le interesa entender el porqué sea racista representar a un niño con facciones exageradas de manera grotesca, con una madre abusiva –haciendo las veces de graciosa– e inmerso en una pobreza idealizada, como una representación ejemplar de la negritud. De igual manera, pudiera darle un giro a mi argumentación y enfocarme en asuntos de clase en Estados Unidos, una sociedad en la que la problematización de los asuntos de clase, tan incómodos para el capitalismo, brillan por su ausencia. De hacerlo, me toparía de lleno con la ausencia generalizada de conciencia de clase en ese país. Las culturas, eso queda bien visto, siguen círculos viciosos. En el acto de problematizar lo que encarnan, tienden a ratificar su construcción. En otras palabras, lo que más se contempla de manera crítica es el paradigma que tiende a primar en la respectiva sociedad.

Sin embargo, tengamos en mente que, tal y como reitera Bourdieu, «la identidad social yace en la diferencia, y la diferencia se plantea frente a lo más próximo, a lo que representa una mayor amenaza»[3]. Para Maitena eso queda bien claro. La diferencia más cercana es la de género y está personificada en el roce con la población masculina. La proximidad del género opuesto impacta su vida de tal manera que ha optado por ha-

cerles objeto imprescindible de su crítica. La diferencia de clase, si bien está presente en su mundo, no es tan problemática. Acto seguido, la diferencia de raza queda relegada a un tercer lugar, sumida en el olvido. Luego, que señalemos la omisión de diversidad racial en Maitena, no significa que podamos racionalizar esa ausencia en su totalidad. No la justifico. A cambio, intento comprenderla. En resumen, la caricaturista dibuja su mundo tal y cual lo ve y experimenta: como mujer, cual hija de la clase media alta, y caucásica, en ese preciso orden.

En lo que compete a clase, que, según he aclarado con antelación, no debiera de ser tomado como aspecto preponderante de representación, las cosas adquieren una connotación diferente. Dado el reciente desmoronamiento de la economía argentina, es impensable que la caricaturista le otorgue tan escasa presencia a la diferencia económica. Las pocas veces en las que es posible detectar algo de diferencia económica, es encarnada por personajes legitimadores de la presencia femenina en el medio doméstico. Por ende, la diferencia de clase, si acaso asoma su rostro en Maitena, no trata de conflictos de clase y tiende a contradecir el hipotético progreso en materia de género sugerido por la autora. Por el contrario, se tiende a validar una cierta predilección hacia tribulaciones domésticas o sentimentales, en vez de aludir a dimensiones de mayor autoridad social. En este sentido, Maitena es supremamente conservadora, o, por lo menos, lo es mucho más de lo que sospecha su público.

En el mundo de Maitena, los profesionistas tienden a ser hombres. Si la mujer aparece en puestos profesionales, tales como en las ciencias de la salud, queda por sentado que son minoría. En términos de empleo femenino, tan sólo unas cuantas carreras parecen plantearse de forma sincera como alternativas de futuro desarrollo. Por lo tanto, la movilidad social es, en función de logros de carrera, algo muy limitado, con un horizonte muy fijo. El poder de compra de los personajes de Maitena, muy

LOS GAYS QUE SE ENAMORAN DE LOS HETEROSEXUALES
...Pero no te entiendo, flaco... ¿Si sos gay, lo lógico no es que te gusten los homosexuales...?
...no, si soy gay, lo lógico es que me gusten los machos, mi amor...
maitena

Figura 7: El electricista.

Figura 8: Los mecánicos.

Esas Extrañas Costumbres De Los Servicios del hogar
LLEGAR A HORARIOS DIABÓLICOS.
¡¡ fumigador !!
DESAPARECER ...
¿Calmate, ¿no te dijo que compraba una Lija y volvía...?
...Sí, anteayer.
ARREGLAR EN LA MISMA MEDIDA QUE ROMPER.
DESVALORIZAR TUS ARTEFACTOS.
La estufa le quedó joya. ahora, al calefón ni lo toque que le aflojé la llave de paso..
¿Este Lavarropas Quiere arreglar...? ¡Ja!, Tírelo, señora, ¡¡¡ES una PorQueria!!!
DEJAR TODO SUCIO.
COBRAR MÁS CARO QUE UN CIRUJANO PLÁSTICO.
¿Ver mío?
¿como que ya terminó?
¿ni tarjeta, ni cheque, ni en dos veces! ¡¡Contado efectivo, ya!!
¿no necesita un socio?

Figura 9: El espacio doméstico.

patente en la manera que tienen de escoger sitios de vacaciones a medida que envejecen, queda supeditado a una evolución en cuanto a género, pero el correspondiente capital económico debe venir de otros lugares (del bolsillo de la pareja, por citar un ejemplo). Los personajes de Maitena están tan preocupados con qué hacer en ratos de ocio que asuntos tan pedestres como la acumulación de capital económico, si es que se acumula en lugar alguno, ciertamente no impide asociarse con motivaciones de índole femenina. En su lugar, las relaciones entre padres e hijos representan la forma más clara de combinar estos aspectos de manera prudente, con el fin de cuestionar formas convencionales de interpretar el género. La facilidad con la que los personajes de Maitena viajan a Europa, a Estados Unidos, o a una hacienda en el interior del país sugiere un estatus de clase favorecida. Asimismo, el hecho de que los lectores se identifiquen fácilmente con la propuesta de la caricaturista argentina sugiere el tipo de imaginario compartido, en lugar de denunciar una condición de clase. En otras palabras, no es que sus lectores dispongan de una idéntica capacidad en materia de ocio, con mínimos cuestionamientos en materia de limitaciones económicas, sino que se identifican con el tipo de destinos ofrecidos por la dibujante y, dentro de semejante realidad, racionalizan el tipo de alternativas de viaje. Es como si se preguntaran: ¿dónde más esperaría que se fuera de vacaciones la burguesía? En última instancia, el asunto se reduce a compartir aspiraciones truncadas.

En Maitena, cuando aparecen obreros como mecánicos, técnicos de mantenimiento o las esporádicas empleadas del servicio doméstico, por lo general quedan situados de manera tal que puedan participar y fomentar la impresión de ser competentes y activos. En este sentido, la composición de los cuadros es muy efectiva. Quienes comentan, convirtiéndose en la voz de la imagen, quedan ubicados en el fondo, criticando el comportamiento de quienes ocupan un primer plano. Por consiguiente, los que representan el centro de atención a menudo parecen mudos. Así, el público le otorga prioridad al enfoque verbal e ignora la desigualdad implícita en el comportamiento de los personajes.

El problema yace en que sus comentarios tienden a legitimar una esfera so-

cial muy cómoda con planteamientos convencionales de género. Cuando un par de mecánicos ve una mujer con ropa de moda junto a un hombre cuya ropa ostenta marcas de patrocinio –muy posiblemente un piloto de carreras; por consiguiente, con mayor estatus de clase–, sus comentarios validan la iconografía de la vestimenta masculina. El sarcasmo en la crítica de mujeres dispuestas a vestirse con ropa de marca, con logotipos por doquier, convirtiéndose en una especie de valla publicitaria andante, no cuestiona que el mecanismo narrativo favorecido se ampare en una representación de clase obrera estrictamente masculina. Lo que pasa es que, en el mundo de Maitena, las mujeres de clase obrera casi no existen.

Acaso el enfoque más diciente de la postura de Maitena sobre la clase trabajadora sea una viñeta dedicada en su totalidad al impacto del personal de mantenimiento sobre el estilo de vida de las mujeres, una serie de imágenes de la vida doméstica con un contingente de clase obrera enteramente masculino. En materia de raza y edad, esta representación parece ser más incluyente: los técnicos de mantenimiento son jóvenes y viejos, caucásicos y mestizos (bueno, tan mestizos como fuera posible en el contexto argentino). Las mujeres, en cambio, si pertenecen a la clase baja, trátese de técnicos o mecánicos, aún brillan por su ausencia. Y la viñeta se ampara en lo obvio: que la mujer sea la patrona y el técnico el subordinado. Como habría de esperarse, la orientación de la gráfica, diagramadora de los percances de la vida diaria en el entorno de casa, dice muy poco acerca de la capacidad de movilidad social de las protagonistas. Treinta años después de «Mafalda», las mujeres siguen encerradas en

LAS BIROMES
¡Sí, sí, anolo, dígame! eh... eh... ¡espere! ¡espere! ¡ay! ¡si estaba acá...!!
...siempre lo mismo... ¿no serán los teléfonos que se las tragan...?

Figura 10: La empleada doméstica.

el hogar, lidiando con dilemas de mantenimiento, teniéndoselas que ver con una serie de tipos malencarados. Cabe preguntarse: ¿por qué no existe un espacio para expresar la angustia del mundo del trabajo en la realidad según Maitena? ¿Por qué sólo en casa? ¿Pudiera ser que la connotación económica, sugerente de diferencias de clase, de mayor explotación por parte de una clase favorecida, pudiera ser problemática? Pasa lidiar con los técnicos, porque son unos bribones, pero no pasa lidiar con empleados, porque entonces las protagonistas serían cómplices descaradas del capitalismo. Al fin y al cabo, no es la primera vez que nos topamos con semejantes omisiones. Dorfman y Mattelart, por citar a dos precursores de la crítica historietística, señalaron este mecanismo de manera certera en su estudio de los comics de Disney y el imperialismo[4].

En Maitena, si las mujeres han de admitir su pertenencia a un estrato social humilde, muy a la latinoamericana, existe tan sólo una alternativa fehaciente: tienen que pertenecer al servicio doméstico. En consecuencia, la mujer queda enclaustrada en el contexto de casa una vez más. Una de las pocas imágenes de Maitena proponentes de este tipo de re-

presentación muestra a una criada criticando la inhabilidad comunicativa de su patrona, de manera casi análoga a la defensa del patrocinio comercial por el par de mecánicos de la viñeta anterior. La mujer está incluso ataviada con un uniforme tradicional, validando la idea de que los latinoamericanos no sólo disponen de ayuda doméstica sino que también exigen una vestimenta acompañante. En cualquier caso, esta imagen dice más de la protagonista, quien, pese a su desorganización, tiene señas indelebles de vida acomodada. En Maitena las mujeres no deben de ser representadas como criadas por la sencilla razón que esta representación contradice el interés de la artista en una política de género más equilibrada. Las mujeres pueden explotar a las mujeres, siempre y cuando sea cosa de chismes y comadreo intrascendente. La presencia de una sola empleada del servicio doméstico representa, en sí, una anomalía. En este sentido, Maitena sigue una pauta muy documentada. La preocupación por un avance del esquema personal, trátese de género, clase o raza, pesa más que el interés por la imagen crítica. Si la hipotética problematización de género ha de ser el soporte principal de la práctica cultural –en este caso, el quehacer historietístico– una especial atención hacia la representación del género tiene que primar por encima de todo. Luego, las manifestaciones de diferencia que se centren en otras formas de capital, sea cultural, económica o simbólico, deben ser evitadas.

Lo más desconcertante de todo es que, cuando tuve Maitena como texto durante un seminario de posgrado de estudios culturales latinoamericanos, pese a la evidencia vigente en materia de exclusión social y racial, la mayoría de mis estudiantes, quienes suelen ser del sexo femenino, celebraron sus comics de manera bastante parcial. Eran conscientes de que un buen número de aspectos válidos de clase y raza habían sido descuidados gracias al interés en darles prioridad a los asuntos de género, mas argumentaban que los puntos de vista de la dibujante eran más válidos y hacían más falta, excusando, hasta cierto punto, prejuicios alternos. En síntesis, cuando lidiamos con formas de crítica que consideramos prioritarias, a veces existe una tendencia a ratificar puntos de vista propiciadores de nuestra percepción de lo prioritario. Nos desentendemos de las desigualdades implícitas en otros puntos del campo cultural e ignoramos los beneficios de una representación identitaria más equilibrada y efectiva. Los comics jamás han presumido de ser un medio de corrección política, de manera que mis observaciones son lícitas. No preciso algo desmedido. Puede que suene inocente –lo confieso–, pero se me hace decepcionante toparme de manera tan flagrante con la falta de conciencia en materia de problematización, al igual que el descuido en el manejo crítico de la imagen, desconociendo todo tipo de capitales, a la hora de generar formas de entretenimiento reflexivo.

Notas

1. Ver mi artículo «From Mafalda to Boogie: The City and Argentine Humor» en «Imagination Beyond Nation», coordinado por Eva Bueno y Terry Caesar, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, Estados Unidos, 1999.
2. Ver las cifras oficiales en http://www.odci.gov/cia/publications/factbook/geos/ar.html.
3. Bourdieu, Pierre: «Distinction», p. 479.
4. Dorfman, Ariel y Armand Mattelart: «Para leer al pato Donald», Siglo XXI, Argentina/México, 1972.

La invasión (1969)
Medios, vanguardia y política

A propósito de una historieta y una bienal

Laura Vazquez
Docente en la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Becaria doctoral del Conicet, Buenos Aires, Argentina

Resumen

Este artículo propone un debate sobre dos objetos opuestos: la segunda versión de la historieta «El Eternauta», publicada en la revista Gente *en 1969, y la organización de la Primera Bienal Internacional de la Historieta, Instituto Di Tella, 1968.*

Mientras que «El Eternauta» publicado en Gente *se caracterizó por la radicalización del pensamiento político del guionista Héctor Oesterheld y por la experimentación gráfica y estilística del dibujante Alberto Breccia, el evento cultural en el Di Tella supuso una puesta en tensión del arte y la cultura de masas.*

Mi hipótesis es que se trató de una suerte de invasión *que puede ser leída a contrapelo o en un doble sentido. Por un lado, la invasión desde afuera: la usurpación alienígena que tematiza la historieta como metáfora explícita del imperialismo norteamericano y la colonización tercermundista. Por el otro, la invasión desde adentro: la cultura popular y masiva* aterriza *en el Di Tella con la organización de una exposición de planchas de originales, mesas de debate y ponencias sobre la historieta nacional.*

La pregunta última de este trabajo es sobre la posibilidad de construir una vanguardia y una toma de posición política en el seno mismo de la industria de masas. Para ello me sirvo de estas prácticas, sólo aparentemente opuestas en un momento de la historia argentina particularmente complejo.

Abstract

This article proposes a debate on two opposed subjects: the second version of the comic «El Eternauta», published in the magazine Gente *in 1969, and the organization of The First International Comic Biennial, that took place in the Institute Di Tella, 1968.*

While «El Eternauta» published in Gente *was characterized by the radicalization of the political thought of the writer Héctor Oesterheld, and the comic artist Alberto Breccia's graphic and stylistic experimentation, the cultural event in the Di Tella Institute is supposed to be a confrontation between art and the culture of masses.*

My hypothesis is that it was a kind of invasion *that can be read in a double sense. On one hand, the invasion from the outside: the alien usurpation that the comic displays as an explicit metaphor of the North American Imperialism and the Third World colonization. On the other one, the invasion from the inside: the popular and massive culture arrive to the Di Tella Institute with the organization of an exhibition of original artwork, discussion forums and papers about the national comic.*

The last question of this work is about the possibility of building a vanguard movement and the commitment of a political position in the very core of the Mass Industry. In order to achieve my goals, I think over those practices, only seemingly opposed in a particularly complex moment of Argentinean history.

Introducción

La pauta que conecta al cangrejo con la langosta y a la orquídea con el narciso, y a los cuatro conmigo.
Bateson, 1979

Una manera de *entrar* a un objeto es con el estudio de casos, lo que supone que todo *corpus* debe ser, necesariamente, más o menos arbitrario. En estas páginas buscaré poner en tensión una práctica y un texto con la intención de leer estos objetos como articuladores de posiciones sobre lo popular y lo masivo. Parto de un tramo histórico que funciona como bisagra, umbral o coyuntura: el período que va de 1968 a 1969. Es en ese recorte temporal cuando tienen lugar distintos eventos significativos en uno y otro polo del espacio social.

En el campo artístico es evidente la *maduración* de las experiencias de vanguardia que sostuvieron los intelectuales y artistas del entorno Di Tella[1]. Estas posiciones, con sus dificultades para conciliar el arte y los medios, habían tenido su momento de esplendor a mediados de la década del sesenta[2] formando parte de un fenómeno más amplio, en el que la modernización cultural había jugado un papel clave[3]. Hacia finales de la década, las elecciones estéticas de estos actores se reposicionaron a la luz de los nuevos acontecimientos políticos (Giunta, 2001). Justamente, en el período 1968-1969 un grupo de artistas del Di Tella intentaron tomar parte activa del proceso revolucionario[4].

En el campo político, los eventos del 29 y 30 de mayo de 1969 en Córdoba son la síntesis de un proceso de movilizaciones populares y medias en distintos puntos del país[5]. En el mismo contexto emergen otras coyunturas. Por un lado, la industria editorial argentina sufre una crisis que se irá agudizando hacia 1970, y paralelamente el mercado de revistas de historietas nacionales atraviesa un momento crítico del que no se repondrá hasta mediar la década del setenta[6].

Asimismo se produce en ese corte un acontecimiento de impacto global: la llegada del hombre a la luna el 20 de julio de 1969. Un «ritual construido *ad hoc*», subraya Mirta Varela en su libro sobre la televisión argentina[7]. Otro hecho de indudable importancia durante ese tramo es el Mayo Francés en donde los términos intensamente políticos en los que se plantea esta experiencia evidencian un cruce productivo entre arte y política. En el mismo momento, en Argentina, este proceso de radicalización artística y política no tiene lugar en el Di Tella, sino en las intervenciones experimentales que llevan a cabo un grupo de artistas escindidos de dicha institución. Estos actores se agrupan en una *nueva estética* amparados por una institución exterior al campo artístico: la CGT de los Argentinos (Longoni y Santoni, 1998: 148). Precisamente será Tucumán Arde la obra colectiva más trascendente de la vanguardia política de esos años. Tras esa experiencia –realizada en el momento más álgido del régimen de Onganía– los artistas de ese colectivo, en un gesto extremo, se ven obligados a renunciar al arte como forma de expresión de la vida política[8].

Es cierto que el tramo 1968-1969 no se agota con los ejemplos dados. Justamente es debido a la densidad de ese momento que elijo recortar dos ejemplos ligados a mi objeto de estudio: la historieta.

Como ejes de un debate, me interesa abordar una práctica: la Primera Bienal Internacional de la Historieta (Instituto Di Tella, 1968) y un texto de circulación masiva: la segunda versión de «El Eternauta» (revista *Gente*, números 201-217) cuya primera entrega es el 29 de mayo de 1969, justamente, durante el Cordobazo. Tomo estos dos casos de la dimensión simbólica de ese período porque entiendo que la cultura se produce en la intersección de instituciones y experiencias. Y que, por lo tanto, no hay experiencias que no tengan como referencia a las instituciones y que no existen instituciones que actúen en un vacío de experiencia (Sarlo, 2003: 221).

Ahora bien, ¿por qué es relevante poner a *discutir* estos objetos y no otros? Por un lado, porque forman parte del mismo corte histórico; pero fundamentalmente, porque siendo *opuestos* (cultura de masas-arte y vanguardia) ambos se vinculan con lo popular de manera diferente[9]. No me interesa analizar estas producciones en sí mismas sino en contraposición y en correspondencia con sus usos sociales, sus formas específicas de producción y su contacto con otros textos y prácticas del período.

Mi hipótesis es que mientras que la bienal celebrada en el Di Tella buscó *elevar* un consumo popular y masivo a la categoría de arte –y, como veremos, reafirmar así la imposibilidad de que ello efectivamente ocurra– la historieta publicada en *Gente* –y posteriormente censurada– fue efectiva en vincular a sus lectores populares y medios con la vanguardia y la política.

Precisamente, «El Eternauta» de 1969 se caracterizó, en su guión por la radicalización del pensamiento político de Héctor Oesterheld, y en su dibujo por la experimentación gráfica y estilística de Alberto Breccia.

Se trata de una invasión que puede ser leída a contrapelo o en un doble sentido[10]. Por un lado, la invasión desde afuera: la usurpación alienígena que tematiza la historieta como metáfora explícita del imperialismo norteamericano y la colonización tercermundista. Por el otro, la invasión desde adentro: la cultura popular y masiva *aterriza* en el Di Tella con la organización de una exposición de planchas de originales, mesas de debate y ponencias sobre la historieta nacional[11].

Y no es dato menor resaltar, por último, que es en ese momento cuando la historieta atraviesa la crisis más fuerte de su historia. Avanzaré sobre este punto, en el siguiente tramo de este ensayo.

La Primera Bienal Internacional de la Historieta en Argentina

Esta fiesta alrededor de la historieta tenía, a pesar de su brillo, la forma de un final.

Pablo De Santis, 1998

Paradójicamente, mientras que la historieta a finales de la década del sesenta afrontaba la más dura de sus cíclicas crisis editoriales, un sector intelectual ligado a las experiencias del Di Tella comenzaba a preocuparse por su estudio. Del 15 de octubre al 15 de noviembre de 1968 se realizó en el Instituto Di Tella la Primera Bienal Mundial de la Historieta. El evento retoma, fundamentalmente, los objetivos y propósitos centrales de la exposición titulada «Bande dessinée et figuration narrati-

Figura 1: Página de publicidad de la bienal aparecida en octubre de 1968 en la revista *LD (Literatura Dibujada)*.

ve», realizada en el Musée des Arts Décoratifs de París, durante los meses de abril a junio de 1967.

La actividad fue organizada conjuntamente por el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella presidido por Jorge Romero Brest y la Escuela Panamericana de Arte, bajo la dirección de David Lipszyc. Oscar Masotta fue quien seleccionó las obras expuestas además de ser una figura clave en su crítica y análisis.

Se exhibieron planchas de originales de historietas producidas en seis países, además de Argentina: Estados Unidos, España, Italia, Francia, Brasil y Japón. La muestra abarcó la participación de instituciones, coleccionistas, autores y editoriales.

Desde las páginas de *LD,* en el mismo mes de la bienal, una publicidad de página completa anunciaba: «Vengan a ver la Primera Bienal Mundial de la Historieta en el Instituto Di Tella, Florida 936 del 15 de octubre al 15 de noviembre, 1968».

Sin embargo, si tomamos algunos testimonios, podremos notar la contradicción que existía entre exposición y falta de producción. El mercado de historietas pasaba por su primera crisis y, al mismo tiempo, la historieta pasaba por su primer intento de legitimación.

Cabe observar que con la caída de editorial Frontera (1957-1963) y a partir de mediados de la década del sesenta, la historieta deja de ser territorio privilegiado del escapismo para avanzar en direcciones estéticas y temáticas nuevas. La convivencia de registros de la *alta cultura* y de registros de la *cultura menor* es evidente en estos años. Las exploraciones estéticas condensan desde distintos lugares la sensibilidad de la época. Pero, precisamente, es partir de este momento, cuando el mercado tradicional de revistas dejará para siempre atrás sus míticos *años dorados*.

Paradójicamente, se lo rescata a Héctor Oesterheld como figura en el mismo momento en que la segunda versión de «El Eternauta» es levantada por Atlántida y apenas unos meses después otra de sus historietas, «La vida del Che», es censurada por el onganiato[12]. Trabajaré estos casos en el segundo bloque de este trabajo.

Pese a todos los intentos editoriales, la crisis de las historietas populares ya era un hecho. La caída en las ventas se revertirá paulatinamente hacia media-

Figura 2: Cubierta del catálogo de la bienal.

dos de la década del setenta cuando el mercado de revistas de historietas acompaña los movimientos de auge y de crisis que atraviesa la industria del libro[13]. «Se dice que, cuando en octubre de 1968 la historieta argentina entró en los amplios y luminosos salones del Instituto Di Tella, en la Primera Bienal de la Historieta, la historieta argentina estaba aletargada si no muerta. Los tra-

ud., soñó cuando era niño,
con LD
para cuando fuese grande?
Toda la historieta universal
en una publicación mensual para leer, releer y coleccionar.
Más que literatura, más que dibujo: LD (literatura dibujada) es un moderno estilo de expresión.
LD acostumbra una colección completa de las mejores historietas del mundo y un amplio panorama sobre este género artístico.
LD-1 le invita a vivir las fantásticas aventuras de Flash Gordon, la magia de Nembo y Valentina (Crepax), el horror de las primeras tiras de Mutt y Jeff y de los singulares personajes de Copi, a través de una rigurosa documentación.
Adquiera su LD-1 en librerías y kioscos

Figura 3: Página publicitaria de *LD* no. 1.

bajos que allí se exponían correspondían a una década atrás. Ninguna de las cosas recientes que colgaban de las paredes decía mucho de sí» (Trillo y Saccomanno, 1980).

Efectivamente, la historieta popular estaba en franca decadencia y sus lectores no tenían las destrezas para vincularse con la denominada *nueva historieta*. Desde que algunos autores rompen con ciertos patrones de producción convencional las revistas más masivas del mercado comienzan a vender menos ejemplares[14]. A modo de ejemplo: un año antes del cierre de Frontera en 1963, la revista *Patoruzito* sufre importantes cambios: reduce su tamaño, reinicia su numeración como mensuario y presenta historietas completas e importadas abandonando así la clásica fórmula por entregas de títulos nacionales. Este pasaje del semanario al mensuario es clave no sólo en las revistas de Dante Quinterno sino en las estrategias de supervivencia que adoptan el resto de las editoriales[15].

Probablemente estas fueron algunas de las causas por las que un grupo de intelectuales y críticos advirtieron la *necesidad de su rescate* o, dicho en otros términos, el momento justo para su musealización. Sostiene Oscar Masotta: «Oculta en bibliotecas y archivos yace una extraña subcultura, la historia de una relación escondida entre la cultura de masas y la política en la Argentina» (Masotta, 1968).

Esta perspectiva que pone en relación la política con los medios y a ambos con lo popular, supone una toma de posición populista que al olvidar la dominación también olvida la asimetría que significa esa dominación. Dicho en términos de Grignon y Passeron: «No hay que describir como mirada fascinada por el valor o la belleza de la cultura popular lo que es sólo para los dominantes el ejercicio de un derecho de pernada simbólico» (Grignon y Passeron, 1991).

En una ya mítica entrevista que Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno le realizaron a Héctor Oesterheld en marzo de 1975 –el último reportaje que se le hiciera antes de su pasaje a su clandestinidad política–, el guionista recuerda a propósito de la bienal: «Recuerdo el comentario final que hice para mí mismo: aquello mostraba en Argentina la muerte de una hermosa época. Porque la exposición era en el 68 y la última historieta que había en exhibición era del 63»[16].

En el mismo tono, recuerda Breccia su trabajo a finales de la década del sesenta: «Sí, eso es el puchero. El drama de todo dibujante es tener que ganarse la vida dibujando, eso lo sabe cualquier chico que comienza y lo sabe el profesional más viejo, porque el dibujo termina haciéndose oficio, que es lo que nunca debería hacerse. Por eso yo prefiero hacer una atrocidad como hago para el *Corriere*, aunque dibujando con honestidad. Yo no soy dibujante con vergüenza, por eso prefiero hacer estos trabajos, que me permiten vivir y hacer las cosas que pueden salvarme. También, después de "El Eternauta", hace un par de años dibujé en libro y en colaboración con otros autores, la historia de Evita, que no se vendió ni un ejemplar» (*Bang!*, número 11, 1973).

Y coincide Juan Sasturain: «El Di Tella del sesenta y ocho en Argentina no es un reflejo de lo que pasa en el país, no es culturalmente representativo. Es un reflejo de Europa. La historieta argentina en 1968 estaba muerta. ¡Lo decía el viejo Breccia! ¡Se cagaba de hambre! Oesterheld no tenía un mango, laburaba para los chilenos haciendo una basura porque no tenía trabajo. El fenómeno Di Tella no era el resultado de la cultura popular masiva en la Argentina, fue un rescate teórico, un fenómeno especular»[17].

Mientras que esta era la opinión de los actores más destacados del medio, Jorge Romero Brest sostenía en el prólogo del Catálogo de la Primera Bienal Mundial: «El público descubrirá con asombro que las historietas tienen historia y un margen de existencia tal vez no imaginada siquiera, aumentando su interés por ellas y, por supuesto, su capacidad de gozarlas. Y los especialistas

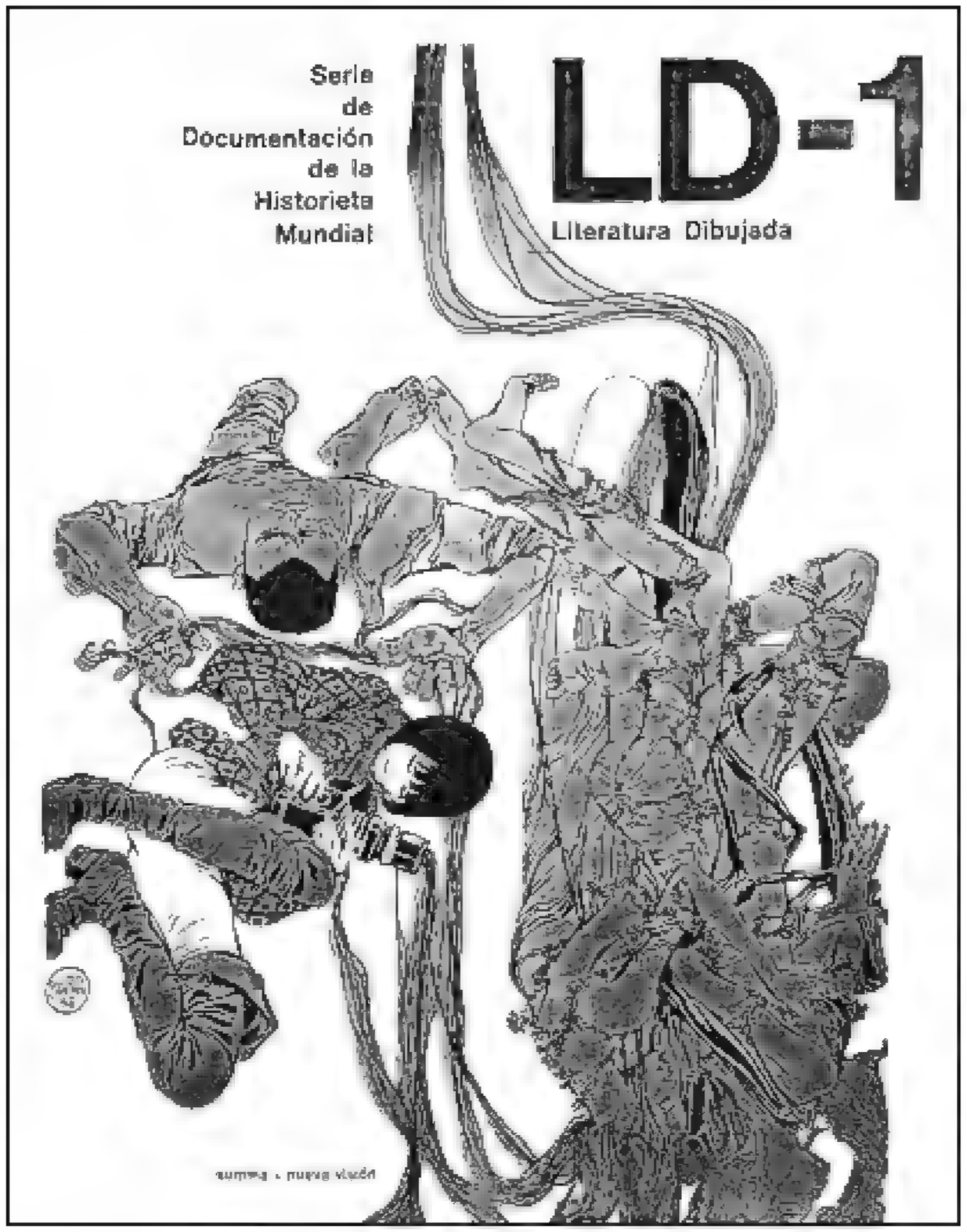


Figura 4: Portada del primer número de *LD*.

en diversas disciplinas sociológicas tendrán ocasión para indagaciones que serán útiles para todos. Finalmente siento que debo señalar como síntoma de la época el hecho de que tal manifestación se produzca en las salas de una institución dedicada al arte. No es la primera vez que ocurre, pero esta me parece más definida que cualquier otra, revelando hasta dónde somos sensibles a lo que pasa en el mundo, sin que nos preocupe el mantenimiento de las viejas estructuras, y sin que tampoco las destruyamos por simple empuje de iconoclastas».

Esta mirada es característica del contacto entre arte y medios masivos durante la década del sesenta. La popularidad de los medios masivos de comu-

nicación llamaba la atención a actores tradicionalmente no vinculados a la industria cultural. Prácticas y objetos no jerarquizados por la cultura oficial –o directamente por la alta cultura– fueron absorbidas por instituciones, como es el caso del Di Tella. Desde el intento de recuperar simbólicamente «las densidades de la vida cotidiana» la historieta fue apreciada y valorizada junto a otros lenguajes populares y masivos: «El interés teórico y crítico por la historieta empezaba a parecerse al que suscitaban los soportes narrativos jerarquizados por la cultura: todo lo malo y todo lo bueno podía encontrarse en ella» (Steimberg, 2000).

En el catálogo de la bienal, David Lypszyc y Oscar Masotta firmaban con tono enfático una declaración de propósitos: «Deberemos conservar, y preservar –se sobreentiende– el resultado de las exposiciones y el material recolectado: prevemos por lo mismo la formación de un museo estable de la historieta mundial, asimismo como la creación de una hemeroteca y de una filmoteca. A partir del presente año, emplearíamos con rigor un instrumento moderno para resolver los difíciles problemas referidos a la conservación y archivo de un material realmente voluminoso. En efecto: una institución del tipo de la Bienal Mundial de la Historieta no puede ignorar que la historieta no se agota en el potencial estético de sus imágenes estáticas. En esta primera sección nosotros queríamos mostrar la existencia de ciertas propiedades de esas imágenes, señalar la presencia de valores que habían estado escondidos muy cerca de nuestras manos, en los objetos del consumo popular y cotidiano. Cumplido este primer paso queda abierto ahora el camino a una inmensa tarea sociográfica».

Paralelamente a la realización de la bienal, Oscar Masotta dirige la revista *LD (Literatura Dibujada)* editada por Nueva Visión. Este primer número se publica en noviembre de 1968 y su número tres –y último– en enero de 1969. Se destaca en la editorial de su lanzamiento: «La publicación de *LD* constituye un retorno a la historieta, a esa historieta con la cual gozamos cuando niños y que ahora proponemos a la atención de los adultos [...]. Hay que decir que existen historietas buenas y historietas malas. *LD* solamente publicará las primeras: reeditaremos las mejores historietas del pasado e invitaremos al lector a conocer las mejores historietas del presente, sorpresivamente dirigidas al público adulto».

En los números de *LD* conviven desde la clásica historieta «Flash Gordon» de Alex Raymond pasando por el humor de Copi, hasta una primera entrega de «Los subterráneos» de Guido Crepax. También hallamos publicidades de libros de Sudamericana y de cursos de la Panamericana de Arte, una edición de «Little Nemo» de Windsor Mc.Cay, un análisis de Masotta de la historieta «Dick Tracy», la edición de «Mort Cinder» de Breccia y Oesterheld, «Funny Valentine» de Crepax, la historieta muda «El rey petiso» de Soglow, un análisis de Steimberg sobre ella y un sesudo tratado sobre la corbata escrito por Franco Cavallone. En la última entrega de *LD*, se le concede un importante lugar a Alberto Breccia; con el título «Breccia de cerca» Oscar Masotta analiza en detalle su obra «Mort Cinder» y repasa la trayectoria del dibujante. Eso sí, acla-

ra la circunstancia por la que Breccia no leyó su ponencia en la bienal: «Cuando su amigo Oesterheld me lo presenta, le pido que prepare una ponencia, unas palabras para leer durante las sesiones de discusión que acompañarían a la Bienal de Historietas, que entonces preparábamos, y que se realizó a partir de mediados de octubre en el Di Tella. Serio y cortés Breccia decide su tema de inmediato: hablará sobre su propia experiencia de historietista. Llegado el momento, a causa de la falta de tiempo y de un cierto desorden que cundió en la programación de las sesiones del congreso, Breccia no lee la ponencia» (Masotta, 28 de noviembre de 1968).

La bienal supuso un momento de crisis no sólo editorial sino también y quizás, fundamentalmente, de lenguaje. Los géneros dominantes de la historieta popular fueron cuestionados por una nueva tendencia tanto a nivel gráfico como narrativo. A propósito sostiene Oscar Steimberg: «En la Argentina de fines de los sesenta, los interesados en las vastas novedades de la comunicación pensaban, lo mismo que la mayoría de los historietistas, que la historieta era un lenguaje en agonía [...]. Era muy fuerte todavía la sorpresa generada por la decadencia de las revistas dedicadas a la historieta *de aventuras*, *de guerra*, *de amor*... y por la certidumbre de que el público que había asegurado su vida social no parecía temer demasiado su muerte [...]. Quedaban, casi solas, junto a publicaciones agonizantes que eran rastro de apuestas renovadoras, las revistas de historietas más populares, con menos pretensiones estéticas (las de Editorial Columba, como *El Tony*, nacida en 1923, y la más reciente *D'Artagnan*, de 1957), con una venta

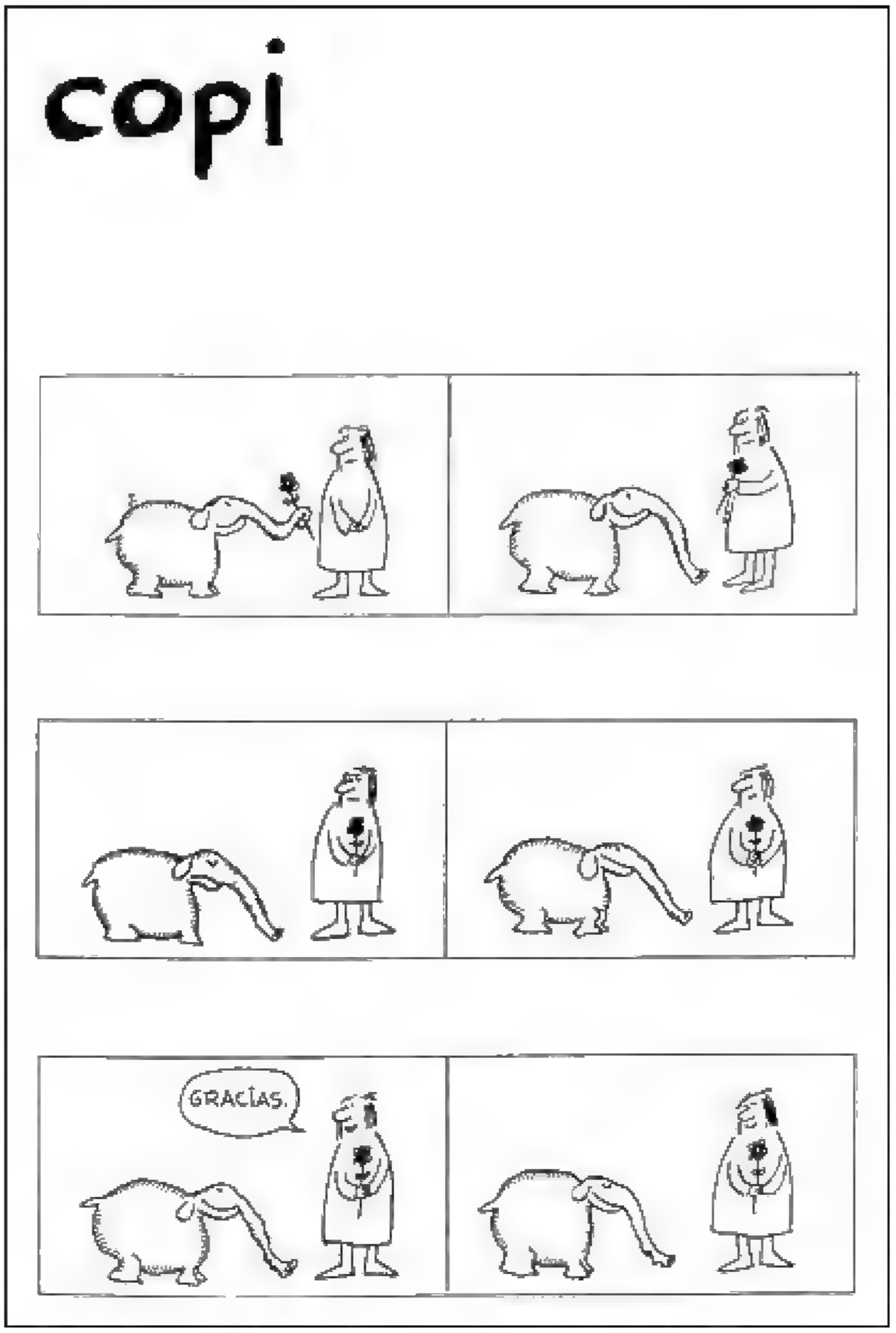


Figura 5: Página de *LD* que propone una tabla de Copi.

ya restringida y que siguió después en los mismos términos, aunque en aquel tiempo aún con la antigua fuerza en algunos lugares del interior del país» (Steimberg, 2000).

En síntesis, la primera –y última– Bienal Internacional de la Historieta involucró, al menos, un aspecto clave: en la Argentina la actividad cultural se remite a instancias de consagración externas y, al mismo tiempo, interioriza criterios exteriores de valoración (Sigal, 1991). Por lo tanto, la organización de la bienal, siguió el mismo patrón de interés por *el noveno arte* que ya se había

puesto de manifiesto en Europa, en la exposición internacional de la historieta realizada en el Museo del Louvre y en el Primer Congreso Internacional de la Historieta, en Bordiguera, Italia, 1965[18]. En este sentido, el evento funcionó como un espacio de relación entre los medios y el arte, lazos que hacia finales de la década se intentaban desde distintos campos y soportes. Pero esta relación dejaba afuera los aspectos políticos de los medios masivos. Y en este sentido, y en última instancia, la posibilidad de construir una vanguardia de masas. Atenderé estos problemas más adelante.

Tras la bienal, y en una segunda etapa, que recorre la segunda mitad de la década del setenta y los primeros años de la década del ochenta, otra línea de estudios es la dominante en la historia de la historieta argentina. Ya no será el campo artístico, sino el académico y el periodístico los que se ocuparán de la historieta como objeto de estudios. En esta línea podemos reconocer los trabajos de Rivera, 1976; Sasturain, 1979; Trillo y Saccomanno, 1980 y Rivera, 1981.

Estos enfoques provienen de una corriente de estudios nacional-popular, más cercana a la historia de los medios y al periodismo cultural. Pioneros en estos enfoques serán Jorge Rivera y Eduardo Romano quienes en 1974, en las cátedras nacionales de la carrera de Letras de la UBA, contemplan en el programa de estudios a la historieta como objeto de análisis junto a otros lenguajes de los medios masivos y la cultura popular. El proyecto buscaba ampliar la concepción del campo literario a partir de la premisa de «incluir imaginarios sociales prejuiciosa o estratégicamente excluidos por criterios historiográficos sujetos a la mezquina visión de los grupos sociales dominantes» (Romano, 1991).

«El Eternauta»: segunda versión

> *El invasor era antes los países explotadores, los grandes consorcios. Sus nevadas mortales eran la miseria, el atraso, nuestros propios pequeños egoísmos manejados desde afuera. Por nuestra propia culpa sufrimos la invasión, Juan. Nuestra culpa es ser débiles, flojos. Por eso nos eligió el invasor.*
>
> «El Eternauta», *Gente*, 1969

Mientras que en la bienal la historieta había sido abordada desde una perspectiva de intelectuales progresistas pero sin relación directa con el cauce revolucionario y popular del período, en una publicación masiva como la revista *Gente* se produce la operación contraria. Es precisamente en el foco de la industria cultural, que la historieta popular inaugura a finales de la década del sesenta y durante el primer tramo de la década siguiente un espacio mediático de contrainformación[19].

Repasemos un poco los hechos. Antes de «El Eternauta» para *Gente*, Breccia y Oesterheld ya se habían cruzado en otras historietas[20]. Las más destacadas son «Sherlock Time» (*Hora Cero Extra*, 1958) y «Mort Cinder» (*Misterix*, 1962). Del período que me ocupa (1968-1969) tomo el caso «La vida del Che», una historieta editada por la editorial Jorge Alvarez en marzo de 1968 y «El Eternauta» editado en *Gente* en 1969. De este último me ocuparé en extenso[21]. En el caso de El Che,

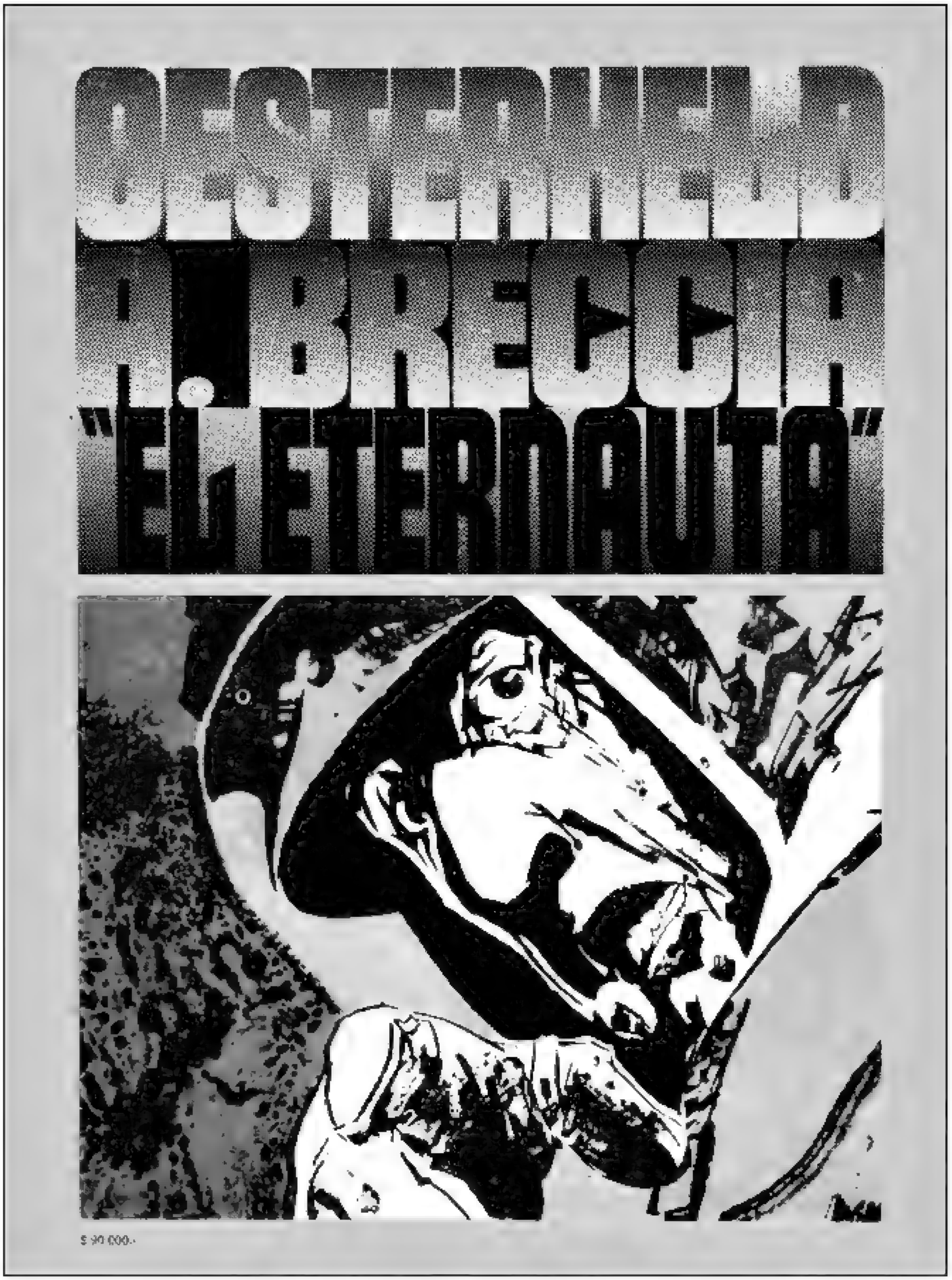
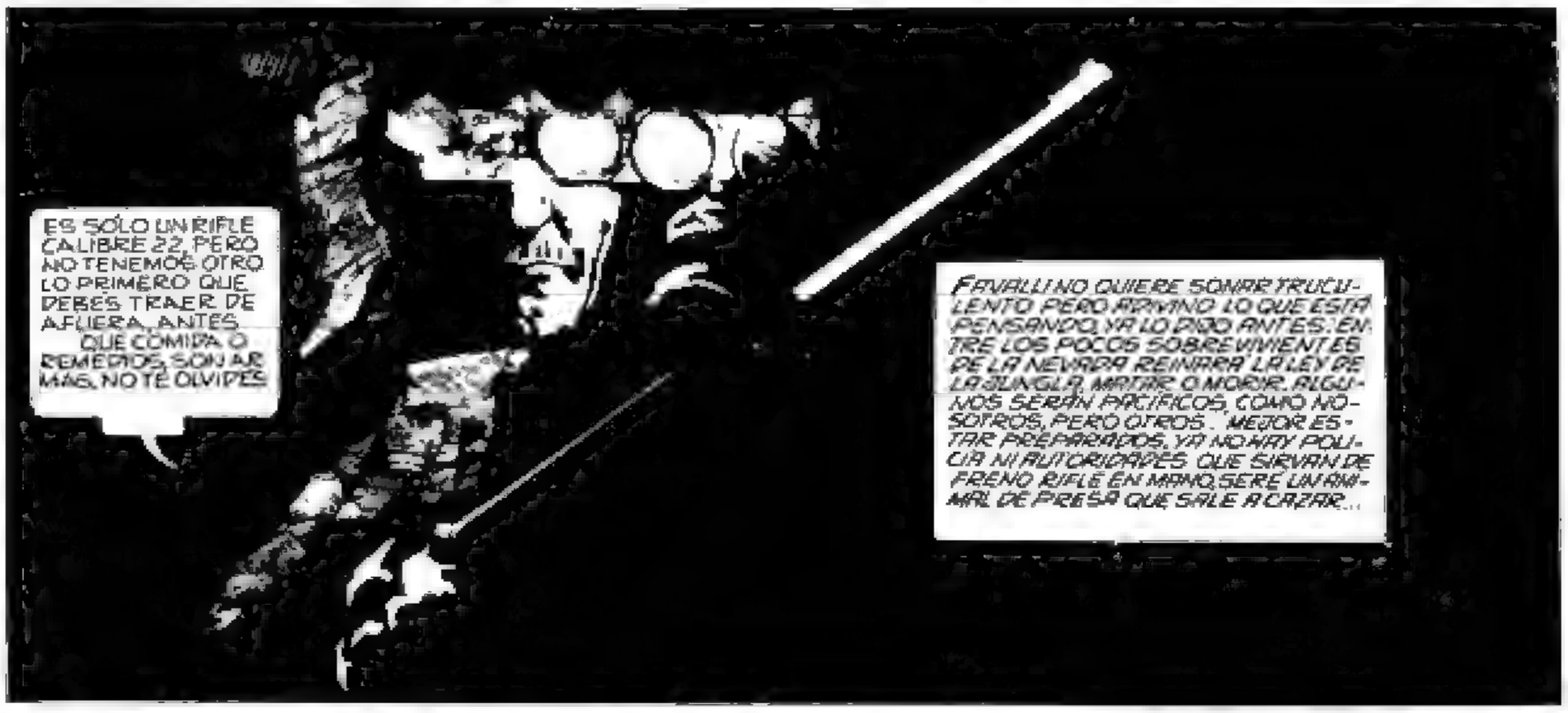


Figura 6: Portada de «El Eternauta» de Héctor Germán Oesterheld y Alberto Breccia, publicado en octubre de 1982 por las Ediciones de la Urraca.

se agotó gran parte de su tirada rápidamente y los ejemplares aún no vendidos fueron secuestrados al ser allanada la editorial.


ES SÓLO UN RIFLE CALIBRE 22, PERO NO TENEMOS OTRO LO PRIMERO QUE DEBES TRAER DE AFUERA, ANTES QUE COMIDA O REMEDIOS, SON AR MAS, NO TE OLVIDES
FAVALLI NO QUIERE SONAR TRUCULENTO PERO ADIVINO LO QUE ESTÁ PENSANDO, YA LO DIJO ANTES: ENTRE LOS POCOS SOBREVIVIENTES DE LA NEVADA REINARÁ LA LEY DE LA JUNGLA, MATAR O MORIR. ALGUNOS SERÁN PACÍFICOS, COMO NOSOTROS, PERO OTROS... MEJOR ESTAR PREPARADOS, YA NO HAY POLICÍA NI AUTORIDADES QUE SIRVAN DE FRENO. RIFLE EN MANO, SERÉ UN ANIMAL DE PRESA QUE SALE A CAZAR...

PRETEXTANDO ALGO EN EL EXTERIOR, FAVALLI SE DEMORA EN EL GARAGE
NO TE PREOCUPÉS, AUNQUE SEGÚN DIJO LA RADIO HAY SOBREVIVIENTES LUCHANDO CONTRA LA INVASIÓN
INÚTIL ENGAÑARTE, JUAN. ESTAMOS VIVIENDO DE PRESTADO. EN CUALQUIER MOMENTO SE NOS CORTA. CUIDATE, NADA DE RIESGOS IDIOTAS POR SOCORRER A OTROS

¿Y A PROPÓSITO, QUÉ HABRÁ QUERIDO DECIR LA RADIO CON ESO DE LA TRAICIÓN DE LAS GRANDES POTENCIAS?
DESPUÉS HABLAREMOS DE ESO JUAN. PARA SERTE FRANCO, CREO QUE LA COSA ES MUCHO PEOR AÚN DE LO QUE IMAGINAMOS. PERO TE LO REPITO, LO PRINCIPAL AHORA ES SALVARNOS NOSOTROS. ¡ABRÍ BIEN LOS OJOS Y BUENA PESCA!
TAMBIÉN FAVALLI SE VA, QUEDO SOLO EN EL GARAGE, QUÉ HACER DE CARRERA COMPENSADORA.

CUANDO YO ABRA LA PUERTA ENTRARÁN ALGUNOS COPOS, PERO EL EXTRACTOR DE AIRE LOS EXPULSARÁ. EL ZUMBIDO DEL GRUPO ELECTRÓGENO QUE INSTALÓ FAVALLI ES LO ÚNICO QUE SE OYE.
LA DELGADA TABLA DE LA PUERTA ES TODO LO QUE ME SEPARA DE LA NEVADA MORTAL. ABRIRLA ES SUMERGIRME ENTRE LOS COPOS, ENTRE LA MUERTE INSTANTÁNEA. ¿Y SI FAVALLI CALCULÓ MAL EL ESPESOR DE LA TELA? ¿Y SI FALLA UNA COSTURA, O EL FILTRO?

Figura 7: Tercera página de la quinta entrega de «El Eternauta» en la versión de Alberto Breccia.

La invasión (1969). Medios, vanguardia y política

En una entrevista publicada en la revista *Bang!*, Alberto Breccia asegura: «"La vida del Che" provocó una oleada de opinión, sobre todo en el gobierno de Onganía, incluso se publicó una editorial en el diario *La Nación* vapuleándome a muerte. Eso provocó que la embajada de los Estados Unidos lo comprara y a partir de eso la embajada da parte al SINE –Servicio de Información del Estado– que fue a mi casa y me hizo una ficha. La embajada me llamó, nos llamó para felicitarnos y encargarnos que hiciésemos la vida de Kennedy, que no se hizo, aunque ellos compraban la edición... Y después el Ejército –mientras el SINE me hacía ficha como elemento subversivo– me pidió que hiciese una "Historia del Ejército Argentino" para repartir entre los soldados, yo pedí un precio altísimo por página y entonces no se hizo» (*Bang!*, número 10, 1973).

Otra será la versión de Oesterheld sobre el incidente: «Llamaron a casa varias veces, seguro que eran del SIDE (Servicio de Informaciones del Estado) preguntando datos. Sabiendo que de cualquier modo los iban a conseguir, les di lo que querían. Ah, Breccia en ese reportaje de *Bang!* dice que la embajada yankee quería comprarlo. La historia real es esta: la embajada me llamó a mí, no a él. Se lo habré contado y entonces, con esa costumbre que tienen los dibujantes de apoderarse de las cosas... se lo habré contado. El editorial del diario *La Nación* en contra del Che existió» (Trillo y Saccomanno, 1980).

Más allá de cuál haya sido la anécdota real y sus circunstancias, lo importante es que ambos autores volvieron a encontrarse más tarde para hacer la segunda versión de «El Eternauta». Desde el número 201 (29-5-69) al número 217 (18-9-69) de *Gente*, dividida en diecisiete entregas de tres páginas semanales y por un período consecutivo de cuatro meses, se publica la segunda versión de «El Eternauta». Esta versión, a diferencia de la clásica historieta de 1957 –dibujada por Francisco Solano López– rápidamente genera fuertes polémicas en el medio historietístico y en el interior de la publicación[22]. La radicalización política de Oesterheld y al carácter rupturista del dibujo de Breccia no tienen cabida en el perfil editorial de Atlántida.

En esta versión de «El Eternauta», Oesterheld confronta la realidad y la ficción de manera que entre ellas no existan las distinciones. Siguiendo a Beatriz Sarlo: «Aunque realidad y ficción obedecen a lógicas diferentes, en un punto casi milagroso, en un punto poético, se intersectan: una lectura revela el conflicto entre ambas lógicas y descubre que la lógica postulada para la realidad contradice la lógica del texto o que la lógica del texto es más persuasiva y consistente que la lógica atribuida a lo real. En esa intersección, la ficción puede todo y habla de todo, sin límites» (Sarlo, 1995).

Los autores se ven obligados a concluir abruptamente la historia, por indicación del editor de la revista, Carlos Fontanarrosa.

«"El Eternauta" en *Gente* fue un fracaso. Y fracasó porque no era para esa revista. Yo era otro. No podía hacer lo mismo. Y Breccia, por su lado, también era otro» («Oesterheld», en Trillo y Saccomanno, 1975).

«Yo no le di esa circularidad por filosofía sino por cerrar bien un buen relato. Pero el verdadero final fue cuando

lo llamaron a Breccia, le explicaron que había un desfasaje con lo que el público quería y le pidieron que suavizara la cosa. Lo volvieron a llamar, dos o tres veces. Y él no hizo caso. No accedió a realizar las modificaciones. Y entonces se decidió acortar "El Eternauta". La decisión del editor de cortarla bruscamente y poner la disculpa. Entonces yo le mandé una carta al dueño del editorial diciéndole que era una falta de respeto a los lectores lo que estaban haciendo» («Oesterheld», en Trillo y Saccomanno, 1975).

Podría arriesgarse, por lo tanto, que esa historieta política evidencia lo que parece consustancial a la experiencia de Oesterheld: la relación entre política y la ficción, entre creación imaginaria (su mundo propio) y fascinación ideológica (su condición militante)[23].

En este sentido, es central tratar de comprender cuál era la toma de posición de Oesterheld con respecto a su escritura. En 1958, Oesterheld escribió, para el libro «La historieta mundial», de Enrique Lipszyc, un curioso guión en el que narraba, secuencia por secuencia, las alternativas de su vida hasta el momento de esplendor de su propia editorial. Este guión autobiográfico traduce en gran medida la relación vida y obra del escritor.

Transcribo un fragmento: «*24 Inferior*: El héroe sabe así lo que es la gloria literaria y, de paso, una gran mejora económica: deja la Editorial de la que es mejor no acordarse. *25 Vertical*: …Y entra a trabajar en *La Prensa*: siempre como corrector, pero ganando cuatro veces más. Seis horas, de 21 a 3 de la mañana. Ahora se puede estudiar. ¡Y llevar al cine a la novia, con las entradas que da el diario! *26*: El héroe paseando con la novia, por calles de añosos árboles y viejas quintas. Escena romantiquísima, otoño, alguna hoja que tropieza y se cae. Inferior: La fortuna, la novia, siguen sonriendo al héroe; aprueba materias en la Facultad, consigue un trabajo dentro de la profesión: deja *La Prensa* y pasa a trabajar en un laboratorio de Minería. *27 Medio primer plano de O.*: Vestido de *overall*, moliendo una bolsa de minerales en chancadora, expresión recia, polvo, galpón: mucho ruido de máquinas. *Inferior*: El trabajo es rudo, pesado: pero O. encuentra tiempo para seguir estudiando. Para seguir llevando al cine a la novia. Para seguir escribiendo…».

Las continuidades entre la vida y obra de Oesterheld –con todo lo problemático que ello puede suscitar– hicieron que el autor buscará plasmar su pensamiento político –como vimos, mucho más notoriamente a partir de 1968-1969– en un abanico de publicaciones que van desde lo más masivo a lo menos masivo de la época. El carácter poco selectivo que tuvo su escritura hizo que, en más de una ocasión, se viera forzado a *resolver* las tramas de sus guiones para salir ileso de situaciones aún más complejas.

No voy a internarme en los prolíficos debates que existen sobre el tramo que va desde el onganiato hasta la dictadura militar, escritura que florecerá en los primeros años de la década del ochenta y que ya ha sido trabajada por la crítica académica[24].

Pero me interesa hacer una distinción. En la historieta popular y masiva existió la censura como en el resto de los campos, y también como en ellos existieron textos que *escaparon* al control del aparato represivo. La diferencia

con otros campos, como el artístico y el literario, es que esos quiebres o intersticios –y tomo el caso de «El Eternauta» de *Gente* como paradigmático– tuvieron lugar en la matriz misma del mercado masivo y popular y no en espacios de circulación restringida.

Durante la dictadura no existieron *espacios liberados*, y los militares fueron absolutamente efectivos en imponer su cultura del miedo y dominación aun cuando no pudiera controlarlo todo[25]. La posición crítica de intelectuales y artistas –pero también creo que su gimnasia de supervivencia– se sostuvo en desplazamientos metafóricos, movimientos dentro de los márgenes, textos cuidadosamente planificados caracterizados por el doble discurso desgarrado y solapado. Voces quebradas e irregulares sintomáticas de una situación de asfixia[26].

Con el terrorismo de estado, quedaron anulados los espacios de libre oposición, y por lo tanto la producción de historietas presenta escasas obras de carácter disruptivo. Lo interesante de estas manifestaciones es que tuvieron lugar en publicaciones muy disímiles entre sí. Es decir, hubo pocos intersticios en la historieta del período dictatorial, pero los que hubo, pueden encontrarse en un abanico que va de *lo más masivo a lo menos masivo* del campo de producción editorial.

Figura 8: Tercera página de la séptima entrega de «El Eternauta en la versión dibujada por Alberto Breccia

La militancia de Oesterheld no lo aleja de los medios populares, por el contrario, es durante los años más *duros* de la dictadura cuando el guionista escribe –y podría decirse que hasta indiscriminadamente– para el mercado de historietas masivas. Así llegaba al público de masas, a través de su oficio y el trabajo por encargo. Las circunstancias del mercado editorial lo obligaron muchas veces a adaptar sus trabajos a los requerimientos empresariales. No obstante, y hasta su entrada a los cuadros de militancia montonera, vio en la historieta una opción –y una expectativa– para la construcción de un *hombre nuevo* o para frasearlo de una manera distinta: un espacio en el que podía existir una continuidad de valores entre los sectores populares y los medios de comunicación masiva[27]. Una vocación *pedagógica* –o de operación de transmisión cultural– fue asumida por Oesterheld como un deber intelectual. En

este sentido, es que ocupa el rol, en términos de Eduardo Romano, de un *intermediario cultural*, es decir: un tipo de artista o intelectual medio que tiene contacto con los sectores populares y que asume como tal la responsabilidad social de su tarea (Romano, 1973: 44).

Sabe que está escribiendo para un mercado popular y es consciente de los mecanismos de la industria, aun así encuentra en ese espacio la posibilidad de innovar estilísticamente y ampliar de esa manera *la riqueza cultural del hombre común*: «La historieta debe reanudar su evolución porque potencialmente representa un medio fabuloso de difusión cultural; porque debidamente desarrollada, puede enriquecer la vida espiritual de muchos seres prácticamente ciegos hasta ahora a todo lo que sea cultura» (Oesterheld, revista *Dibujantes*, número 1, segunda. época, noviembre de 1965).

A veces, con más o menos éxito, lograba violar o transgredir las pautas de la industria cultural. Y, a veces, inclusive, a pesar de él mismo: «Personalmente, me siento mucho más satisfecho escribiendo para una masa de lectores. Pero, también pongamos un poco los pies sobre la tierra. Casi ninguno de los grandes escritores escribió en condiciones ideales. Yo creo que el libro viene cuando tiene que venir. Y si uno no lo ha escrito es porque la condición de uno no está para eso. Estoy segurísimo que cuando Hernández escribió "Martín Fierro", no tenía todo el dinero del mundo ni estaba feliz con su circunstancia». («Oesterheld», en Trillo y Saccomanno: 1975).

Oesterheld, era consciente de los límites y debilidades de esa convergencia o encuentro entre los consumidores de sus historias y los mecanismos institucionales de su producción: «No todas las historietas, desde luego, nacen a impulso del pedido de un editor. A veces, el argumentista, sin encargo alguno crea un personaje que después presentará al editor: si gusta, y si coincide con las necesidades de este, la chance de la compra es grande, pues siempre hacen falta buenos argumentos» (Oesterheld, revista *Dibujantes*, número 27, julio de 1957).

No obstante, como un intelectual de los medios –y con esto quiero decir como un intelectual periférico o aislado del centro intelectual[28]– Oesterheld escribía sus guiones –y a veces sin ninguna estrategia política– tanto para el semanario de montoneros *El Descamisado* –la historieta «Latinoamérica y el imperialismo. 450 años de guerra» fue publicada en el semanario de la organización montoneros entre 1973 y 1974– como para un medio colaboracionista con la dictadura como la revista *Gente*[29].

En un interesante informe titulado «Historietas: el quinto poder», publicado en la revista *Siete Días* (número 204) el 12 de abril de 1971, Oesterheld sostuvo a propósito de las «carencias de la historieta argentina»: «Lo fundamental es que sus héroes no representan la realidad nacional. Y las causas de esta carencia habría que buscarlas en el mismo hecho que provoca la falta de una literatura de aventuras que refleje lo nacional. Quizá todo resida en que nosotros no nos consideramos capaces de ser protagonistas».

Precisamente el pasaje a la lucha armada apenas unos años después lo llevará directamente a ese protagonismo o compromiso al que el guionista alude en el reportaje. Ese protagonismo es

evidente en su accionar político, pero también en la *batalla* que libra desde su escritura en medios populares y masivos. Es el caso de «El Eternauta» de 1976[30] escrito cuando Oesterheld ya estaba en la clandestinidad[31]. Esta vez los dibujos son de Francisco Solano López como en la versión original de 1957. Esta nueva historieta es realizada por Oesterheld a pedido de Editorial Récord, lugar de trabajo del guionista al momento de su desaparición[32].

Una visión *instrumental* de la escritura ha tendido a equiparar vida y obra, como si se trataran de compartimentos indivisibles. ¿Uno es lo que escribe? ¿Uno es lo que dice? La respuesta es discutible, en todo caso. Mucho menos polémica es la pregunta acerca de si uno es lo que hace. Ya que uno, es, casi siempre, lo que hace[33].

Por otro lado, está claro que no todos los artistas e intelectuales, y mientras todavía pudieron hacerlo, usaron los medios de comunicación para llegar a las masas populares. Sin embargo, lo que parece estar claro a esta altura del debate es que quienes efectivamente lo hicieron, se vieron obligados en la siguiente etapa bajo la represión militar, y dada su condición de militantes políticos, a colaborar en publicaciones clandestinas o pasar al anonimato mediante el sistema de seudónimos. Como vimos, el caso de Oesterheld, es ilustrativo al respecto. Hasta el momento mismo de su desaparición en 1977 produjo guiones en clandestinidad para ediciones montoneras y simultáneamente para editoriales masivas y populares.

Tras la experiencia en *Gente*, dibujante y guionista volvieron a encontrarse en nuevos proyectos como «Platos voladores al ataque!!», una colección de figuritas incluidas en el álbum *Súper Fútbol*, que sale al mercado en 1971, pero son ideadas por los autores en 1969[34]. Por otra parte, realizan cuentos cortos para la revista *Billiken* entre los años 1972 y 1973 (Ávila, 2003).

Por otra parte, Oesterheld apenas unos meses después que «El Eternauta» fuera levantado por la editorial, publica en *Gente* una nueva historieta, esta vez acompañado por el dibujante Roberto Regalado: «Dos entre la gente» (1970). Esta historieta, aunque con otro tono, mantendrá la línea política de la segunda versión de «El Eternauta». El ejemplo sirve para dejar planteada una hipótesis: no fue el guión de Oesterheld el que produjo el rechazo de la editorial sino el dibujo de vanguardia de Alberto Breccia. En tanto que el primero, como vimos, continuó publicando en el medio, Breccia no volvió a trabajar para la revista. Las cartas de lectores aluden al dibujo como «no historietístico» o «demasiado artístico» y no advierten los cambios sustanciales que Oesterheld produjo en la historia. Mientras que Breccia había sido adoptado por el campo artístico –en el contexto de la bienal– con gran entusiasmo, su arte no tenía cabida en el espacio de los medios. En un movimiento inverso, los guiones políticos de Oesterheld –durante este tramo de la década del sesenta y hasta los primeros años de la década siguiente– circularon en distintas publicaciones populares de la época. Estas diferencias –que habría que desarrollar más– suponen proyectos creadores enfrentados: mientras que Breccia optó por la experimentación gráfica, Oesterheld priorizó en la historieta para *Gente* el mensaje político en lugar de la calidad del guión. De ahí el fracaso de

la obra, porque no puede definirse independientemente de la posición de sus creadores (Bourdieu, 2003).

En síntesis, a diferencia de la experiencia del Di Tella «El Eternauta» de 1969 insiste con fuerza en una pregunta: ¿es posible la vanguardia de masas? y en otras palabras: ¿pueden ser insurreccionales los textos de la cultura masiva?[35]

Conclusiones

Desde los dibujos rupestres hasta «Mafalda», el más universal de los medios expresivos transitó un itinerario que explica su actual, desmesurada influencia: sus personajes son los héroes cotidianos de millones de seres humanos, no respetan fronteras geopolíticas, cubren una gama ilimitada de edades y niveles sociales y hasta se permiten postular ideologías.

Siete Días, 12 de abril de 1971

He tomado como ejes de este trabajo una zona de la producción editorial argentina en la cual la relación industria masiva, cultura popular, arte y política se vuelve extraordinariamente compleja. Cabe decir que la historieta como objeto, a veces, privilegiado para la reflexión teórica remite a discusiones que fijan siempre parejas equívocas: élite-masa; palabra-imagen; popular-arte; industria masiva-experimentación y vanguardia, etc.

Intenté en las páginas de más arriba desarrollar una mirada crítica que se adecue a los desafíos de comprender la cuestión popular contemporánea a partir de una narrativa problemática como tipo particular de producción ideológica (Verón, 1974). El objetivo ha sido dar cuenta del modo particular en el que a finales de la décadas del sesenta cierto sector del arte y cierta fracción de los medios masivos se vinculó, de distinta forma, con *lo popular como problema*.

Ahora bien, si acordamos que la cultura popular está estructurada en lo que Stuart Hall denomina la oposición entre el bloque de poder y los sectores populares (Hall, 1984) y si esta oposición puede ser pensada como una diferencia de intereses, es decir, una relación siempre conflictiva, las fuerzas centrífugas de la homogeneidad se encuentran siempre con las resistencias de la heterogeneidad (Fiske, 1989). Por lo tanto, cabe prever que algo resulta de esa constante fuerza erosiva del sistema dominante. Si esto es así, la pregunta debe ser otra. Ya no interrogarnos: «¿pueden los sectores populares transformar el sistema mediante pequeñas tácticas y acciones micropolíticas?», sino, lo que es aún más importante: al hacerlo, «¿no contribuyen a su fortalecimiento?». Me parece fundamental atender el «doble movimiento de contención y resistencia» que advirtió Hall, es decir, no dividir los estudios sobre la cultura popular esquemáticamente, planteando casos que «resisten contra hegemónicamente» y casos que «absorben evasiva y edulcoradamente la ideología dominante».

Ya sabemos, siguiendo a De Certeau que ningún consumidor cumple a raja tabla el programa inscripto en un texto, es decir, nadie es manipulado porque todo objeto encierra en su uso la posibilidad de tácticas opuestas a las de sus fines estratégicos (Sarlo, 2003).

En los ejemplos que analicé más arriba, en los vínculos entre la cultura de

masas y la historieta popular, me guió esta convicción[36].

Desde mi perspectiva, el alcance de esas resistencias –producidas por y en la industria de los medios– y por lo tanto, de su efectividad política, no depende del soporte en el que esa práctica o texto tenga lugar, sino de las condiciones de producción históricas por las que esa experiencia esta atravesada y por la posición del creador en el campo intelectual. En este sentido, la relación que un escritor-creador mantiene con su obra se encuentra afectada por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación (Bourdieu, 2003). El análisis de la posición de Oesterheld y Breccia como creadores de «El Eternauta» de 1969 estuvo orientado en estos términos.

Quise destacar la particular manera en que cierta producción historietística se vinculó con lo masivo en el tramo 1968-1969. Esa *posibilidad*, o grieta, recorre distintos campos del espacio social: desde el arte a los medios masivos, la historieta se conecta con distintos públicos y prácticas.

Lo que queda claro, en todo caso, es que a finales de la década del sesenta las posiciones eran otras y no solamente en torno a las teorías de la historieta. Muchas cosas han cambiado desde entonces y probablemente el análisis cultural ya no esté tan preocupado ni en los sectores populares ni en los objetos materiales y simbólicos que estos retiran del mercado[37].

También es cierto que actualmente, con una industria de la historieta inexistente, no tiene ningún sentido pensar en cuáles son las *herejías* posibles de sus lectores sino en directa –¿y nostálgica?– referencia al pasado.

La historieta plantea a partir del relato dibujado un modo singular de configuración del lenguaje. En tanto producto de la industria cultural, participa en la conformación de subjetividades, así como en los procesos más amplios de construcción de la hegemonía. En definitiva, se trata de un medio popular que puso en evidencia en algunos tramos de la historia argentina la brutal porosidad de los lenguajes.

Notas

1. El instituto nacido al calor de la modernización económica del proyecto desarrollista hacia mediados de la década del sesenta bajo la dirección de Enrique Oteiza, se había transformado en el eje organizador de las experiencias de renovación estética en diversas áreas: el Centro de Artes Visuales, el Centro de Experimentación Audiovisual y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.
2. La experiencia Arte de los Medios de Comunicación de Masas, que surge en 1966 de la mano de algunos referentes del Di Tella, es un intento notable de vinculación entre vanguardia y medios. (Longoni y Mestman, 2000). Con presupuestos muy diferentes, la experiencia del Grupo de Cine de Liberación también buscó la vinculación de los medios con el arte y de ambos con la política.
3. Al afán de modernización que presidió la formación del Instituto Di Tella en 1958 se le sumó en el mismo año, la creación del Conicet por decreto del general Aramburu, y más adelante, el grupo de sociología liderado por Gino Germani, la publicación del seminario «Primera plana» en 1962 y todo un circuito topográfico –que va desde el mítico cine Lorraine hasta ciertos cafés porteños– por el que deambulaba la izquierda argentina de esos años.
4. En este punto es emblemático el manifiesto que escribe Roberto Jacoby en «Experiencias 68», Instituto Di Tella, dirigido, según su autor «al reducido grupo de creadores, simuladores, críticos y promotores, es decir, a los que están comprometidos por su talento, su inteligencia, su interés económico o de prestigio, o su estupidez a lo que se llama arte de vanguardia. A los que metódicamente

buscan darse en Di Tella *el baño de cultura*, al público en general» (Sarlo, 2001: 459).

5. Las causas más inmediatas de esta nueva oposición serán el cierre de todos los canales de participación, la censura, la intervención universitaria, la violenta represión, el ajuste económico y la crisis ya evidente del régimen del onganiato.
6. Jorge Rivera analiza el fenómeno bajo el título «¿Del "boom" al "crash"?» (Rivera, 2000: 153).
7. En el capítulo «1969: la historia en directo», la autora –a partir de la reconstrucción de dos acontecimientos, el cordobazo y la llegada del hombre a la luna– da cuenta del modo en que la televisión construyó los acontecimientos históricos contemporáneos hasta transformarse en su componente activo (Varela, 2005: 227-265).
8. Al respecto ver las conclusiones que arroja Ana Longoni y Ricardo Santoni sobre esa experiencia (Longoni y Santoni, 1998).
9. En el caso de la literatura, como nota al margen, cabe decir que Manuel Puig a partir de la década del sesenta haría de la invasión de los géneros narrativos *altos* por los *bajos* todo un programa estético.
10. Y en este sentido es que puede seguirse a Ginzburg cuando señala que «de la cultura de su época y de su propia clase nadie escapa, sino para entrar en el delirio y en la falta de comunicación» (Ginzburg, 1991: 22).
11. La idea de esta *doble invasión* me incita a pensar en otra producción –esta vez cinematográfica– en donde la combinación medios, arte y política es evidente. Se trata de la película «La invasión» (1969) dirigida por Hugo Santiago y guionada por Bioy Casares y Borges. Este filme de culto, que en su estreno pasó por las salas casi inadvertido, ha sido muchas veces analizado por la crítica como «un filme no comprendido por su época». Exactamente lo mismo se llegó a decir de «El Eternauta» de 1969. Ambas obras son de vanguardia. Lo curioso es que una fue consumida por el público de *Gente* y la otra por la élite cultural argentina. Me interesa dejar escrita esta problemática, aunque no pueda desarrollarla sino en futuras incursiones.
12. Como ejemplo sirve el lugar que Oscar Masotta en su libro «La historieta en el mundo moderno» (1968) le otorga al autor. Cito: «un indio enemigo nunca es absolutamente malo: a lo que es lo mismo, nunca falta, y aún en medio de la violencia de la lucha, una reflexión que descubra la humanidad del enemigo [...]. El campo de sus anécdotas coincide con el lugar donde el antropólogo realiza su *trabajo de campo*. Mundo roussearíano, educativo, no por la exactitud de su documentalismo –aunque sus historias resultan siempre verosímiles–, sino por la intención, que descubre siempre la humanidad del *otro* y nos introduce la idea de un igualitarismo básico entre culturas extrañas» (Masotta, 1968).
13. Mientras que en 1967 el total de ejemplares vendidos ascendía a 21 millones, en 1974 el volumen de ventas alcanzaba los 45,7 millones de ejemplares (Rivera, 1989).
14. A mediados de la década del sesenta las grandes editoriales sacan del mercado las revistas semanales de historietas para remplazarlas por la fórmula editorial de los mensuarios. Esta estrategia estuvo vinculada a la caída en las ventas de los ejemplares semanales.
15. Demandaría todo un capítulo desarrollar este tema por eso acoto las referencias en este punto.
16. El reportaje fue publicado por primera vez en una versión abreviada en Trillo, Carlos y Guillermo Saccomanno: «Historia de la historieta argentina», Editorial Récord, Buenos Aires, 1980. La reproducción completa de la grabación ha sido recientemente editada en el libro «Oesterheld en primera persona», La Bañadera del Cómic, Buenos Aires, 2005.
17. Juan Sasturain. Entrevista realizada por la autora.
18. En 1964 se funda en Francia la Sociedad de Estudios e Investigaciones de Literaturas Dibujadas, y un año después, en Italia, se lleva a cabo el primero de los hoy célebres Congresos Internacionales de Lucca en donde se entrega el premio Yellow Kid a la mejor producción de comics.
19. Seguramente esta experiencia llevada a cabo fundamentalmente por el guionista de historietas Héctor Oesterheld puede ser vinculada en distintos aspectos con los ejercicios que llevan a cabo figuras como Raymundo Gleyzer –en el caso de la televisión– Rodolfo Walsh –en el caso de la literatura y el periodismo alternativo– y por último el grupo Cine de Base liderado por Solanas y Gettino. Estas relaciones serán desarrolladas en mi tesis en curso.
20. Juan Sasturain sostiene a propósito del trabajo de Breccia: «Hay un preciso momento en que, acaso sin saberlo, Breccia se sorprenderá buscando, dará un paso en una dirección cualitativamente diferente y, a los cuarenta

años, abrirá una puerta definitiva. Es cuando tropieza con los textos de Oesterheld» (Sasturain, 1995).

21. Cabe decir que luego de estas obras es cuando Oesterheld comienza su militancia en Montoneros, y tras ellas cuando Breccia se exilia en Europa.
22. Dejo para futuras exploraciones una comparación entre «El Eternauta» de 1957 el de 1969 y el de 1976.
23. No diría lo mismo del *viejo Breccia* puesto que sus condiciones de producción para la realización de esta historieta como muchas otras tuvo motivos muy distintos a los que guió la trayectoria de Oesterheld. Se recomienda ver el filme «Breccia por cuatro» del director Marcelo Schapces (1988).
24. De hecho, podría plantearse que existe una *escritura de la escritura*, ya que los análisis más actuales no sólo se centran en aquellos años, sino en lo que se escribió en la etapa inmediatamente posterior.
25. Durante la etapa inmediatamente posterior a la dictadura que finalizó en 1983 proliferaron los intentos por develar distintos aspectos de la historia reciente. En ese contexto se prestó particular atención a lo que pudiera ser interpretado como alguna forma de resistencia a la dictadura tanto desde el punto de vista de las producciones alternativas como desde el punto de vista de las prácticas sociales implicadas. Proyecto de investigación Ubacyt «Cultura, medios y dictadura: memorias en conflicto», dirigido por Mirta Varela.
26. Se recomienda especialmente a propósito del tema: Sarlo, 1987.
27. A este efecto, habría que incluir la cuestión de los usos de distintos géneros discursivos (Bajtín, 1982), ya que la elección de cada género discursivo no es inocente. Hay tomas de posición detrás de cada preferencia y distintos efectos de sentido. ¿Por qué Oesterheld eligió como sistema de escritura la historieta en lugar de la literatura? es una pregunta que se orienta en esta dirección.
28. Habría que desarrollar otro ensayo sobre la relación de Oesterheld con el mercado de historietas, sólo basta decir aquí que el autor había dado sus primeros pasos como narrador de cuentos infantiles y crónicas de divulgación científica. En más de un reportaje Oesterheld señaló no ser un lector de historietas, sino de literatura. Este pasaje de posiciones –del lector cultivado al narrador profesional– marca significativamente su carrera como guionista.
29. En este punto, para un futuro trabajo de mi tesis, me interesa poner en relación *las estrategias de escritura* de Rodolfo Walsh y Héctor Oesterheld. Me parece que esta comparación puede resultar útil en el debate sobre los escritores y la industria cultural.
30. El último «Eternauta» se inicia en la revista *Skorpio* (libro de oro, número 1, diciembre de 1976) y finaliza luego de 27 episodios, en el número 41 (abril de 1978) de la mano de otros guionistas cuando Oesterheld ya estaba desaparecido. En numerosos reportajes y charlas Solano López hizo referencia a la radicalidad del guión de Oesterheld en esta historia.
31. Oesterheld hacía entregas por correo o las enviaba de la mano de distintas personas: a veces, irrumpía en la redacción, camuflado, desorientando a los editores y demás colaboradores de la publicación. Sobre este punto ver: «HGO» (1998). Reconstruyo para estos datos fuentes y entrevistas realizadas personalmente para mi tesis.
32. La bibliografía sobre Oesterheld coincide en señalar el 27 de abril de 1977 como el día de su secuestro. Diversas fuentes dicen que fue en La Plata, pero no hay unanimidad. También se ha concluido que estuvo preso al menos hasta enero de 1978, según testificó Eduardo Arias, el último argentino vivo en verle, en un «estado terrible» (García y Ostuni, 2002: 140). «Se cree que murió en Mercedes, población bonaerense cercana a la capital porteña, en el primer trimestre de 1978» (Moral Bordel, Javier. en revista digital *Tebeosfera*, número 021005, España, 2003).
33. Me interesa trabajar en mi futura tesis el siguiente problema, que creo que vale aquí dejar planteado. En las entrevistas a historietistas que realicé muchas veces asoma la idea de que Oesterheld «vivía la vida como sus guiones» o que sus guiones «reflejaban su vida». Excepcionalmente, se alude a la militancia como proyecto político del autor.
34. Estas figuritas de ciencia ficción –en donde hay astronautas argentinos librando una lucha en el espacio para la liberación del tercer mundo– reconstruían críticamente un imaginario del alunizaje y más ampliamente el discurso dominante tecnocientífico al vincular estas experiencias con acontecimientos como el cordobazo y las propuestas revolucionarias de finales de la década del sesenta.

35. Siguiendo a Sarlo, frente a esta posibilidad habría un único obstáculo irreductible: las desigualdades económicas. En sus palabras «todas las desigualdades son subrayadas en el mercado simbólico» y frente a esa desigualdad ninguna homogeneización cultural –o neopopulismo hegemónico– tiene éxito (Sarlo, 2003).
36. Es interesante la perspectiva de Lawrence Grossberg: «demasiados trabajos dentro de los estudios culturales siguen ubicando a la cultura popular dentro de dos economías normativas binarias [...]. Los críticos dividen la cultura popular, identificando formas específicas como resistencia y relegando todas las otras a un mainstream cultural en el que son *contenidas* por las estructuras de poder existentes» (Grossberg, 1997).
37. Cuando Beatriz Sarlo hablaba del uso adaptativo de Michel de Certeau en su conocido artículo «Retomar el debate» aludía a un «escenario optimista donde algunos capítulos de "Arts de faire" sirven para conclusiones casi triunfalistas y un poco moralizantes» (Sarlo, 2003: 216). La pregunta es: ¿qué ha quedado de ese optimismo y de esos usos desviados?

Bibliografía

AA.VV.: «La historieta mundial. Catálogo de la Primera Bienal Mundial de la Historieta», Escuela Panamericana de Arte e Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1968.

—: «Oesterheld en primera persona», La Bañadera del Cómic, Buenos Aires, 2005.

Ávila, F.: «Oesterheld y nuestras invasiones extraterrestres», Rebrote, Buenos Aires, 2003.

Bourdieu, P.: «Campo de poder, campo intelectual», Quadrata, Buenos Aires, 1981.

—: «La distinción», Taurus, Madrid, 1979.

De Santis, P.: «La historieta en la edad de la razón», Paidós, Buenos Aires, 1998.

Fiske, J.: «Understanding Popular Culture», en «Reading the Popular», Unwin Hyman, Londres, 1989.

García, F. y H. Ostuni: «El Eternauta», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, no. 7, vol. 2, La Habana, septiembre 2002 (es cita de un fragmento del «Nunca más», 1985).

Ginzburg, C.: «El queso y los gusanos», Muchnik, Barcelona, 1991.

Grignon, C. y J. Passeron: «Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura», Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.

Grossberg, L.: «Re. Placing Popular Culture», en Redhead, Steve (ed.): «The Clubcultures Reader. Readings in Popular Culture Studies», Blackwell, Oxford, 1997 (traducción de Libertad Borda).

Hall, S.: «Notas sobre la deconstrucción de *lo popular*», en: Samuel, Raphael (ed.): «Historia popular y teoría socialista», Crítica, Barcelona, 1984.

«HGO»: filme de Víctor Bailo y Daniel Stefanello. Buenos Aires, 1998.

Longoni, A. y M. Mestman: «Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino», El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000.

Longoni, A. y R. Santoni: «De los poetas malditos al video clip. Arte y literatura de vanguardia», Ediciones Cantaro, Buenos Aires, 1998.

Masotta, O.: «La historieta en el mundo moderno», Paidós, Buenos Aires, 1968.

Rivera, J.: «El escritor y la industria cultural», Atuel, Buenos Aires, 2000.

Romano, E.: «Apuntes sobre cultura popular y peronismo», en AA.VV.: «La cultura popular del peronismo», Cimarrón, Buenos Aires, 1973.

Sarlo, B.: «La batalla de las ideas (1943-1973)», Ariel, Buenos Aires, 2001.

—: «Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura», Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.

—: «Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar», en: Balderston, Daniel y otros, Alianza, Buenos Aires, 1987.

Sasturain, J.: «El domicilio de la aventura», Colihue, Buenos Aires, 1995.

Sigal, S.: «Intelectuales y poder en la década del sesenta», Punto Sur, Buenos Aires, 1991.

Steimberg, O. y Noé Jitrik (ed.): «La narración gana la partida», en «Historia de la literatura argentina», vol. 11, Emecé, Buenos Aires, 2000.

Terán, O.: «Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina. 1956-1966», El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1993.

Trillo, C. y G. Saccomanno: «Historia de la historieta argentina», Récord, Buenos Aires, 1980.

Varela, M.: «La televisión criolla», Edhasa, Buenos Aires, 2005.

Verón, E.: «La semiosis social», Gedisa, Buenos Aires, 1987.

Vezzetti, H.: «Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en Argentina», Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.

AUTORES

H.G. Oesterheld: maestro de los sueños

5

De *Patoruzito* a Evita

Andrés Ferreiro, Fernando García, Hernán Ostuni, Luis Rosales, Rodríguez Van Rousselt

Investigadores, Bañadera del Cómic, Buenos Aires, Argentina

Resumen

Es esta la época donde la producción de HGO es menos conocida la necesidad de procurarse una mejora económica hace que diversifique su producción en trabajos de menor relevancia. Incluso se traslada a Chile, donde deja un fuerte recuerdo, que profesionales de ese país reviven para esta obra. De este lapso se destaca, indudablemente «Vida del Che», con dibujos de Alberto y Enrique Breccia.

Abstract

This is the time when the production of HGO is less known; the necessity to get an economic improvement makes that he diversifies its production in works of smaller relevance. He even moves to Chile, where leaves a strong memory, that professionals of that country revive for this work. Of this period undoubtedly «Life of the Che», with art of Alberto and Enrique Breccia, stands out.

Por los pagos de *Patoruzú*

El 9 de agosto de 1962 la excelente revista de aparición semanal *Patoruzito* (no. 867) traía en su portada un dibujo del notable brasileño João Mottini que se repetía en tamaño más pequeño en la página 20, sirviendo de ilustración para un cuento, rotulado «Whisky falso», por Héctor G. Oesterheld. Es este el contacto más remoto que hemos encontrado de la labor de HGO en la Editorial Dante Quinterno. Pocos meses después, en el no. 74 (2/63) de *Hora Cero Extra!*, el mismo argumento, con leves modificaciones, se adapta a la historieta, bajo el título de «Herida mortal», con dibujos de Leopoldo Durañona.

Más allá de ese hecho puntual, la labor de HGO en Quinterno se circunscribiría al emprendimiento que el hijo de Quinterno, también Dante de nombre, realiza en 1971 con la aparición de *Patoruzito Escolar* (no. 1, 26/3/71), publicación destinada a integrar el segmento infantil-didáctico, compitiendo con *Billiken* y *Anteojito*. En *Patoruzito Escolar* Oesterheld produce la historieta «1827: ¡ataque a la Patagonia!», con dibujos de Carlos Roume. Desgraciadamente la corta duración de la revista (cinco números) deja inconclusa la serie.

En el no. 1 de la revista encontramos «Tina», una historieta en colores, a una página, sin mención de guionista. Los dibujos tienen la firma de Noemí Blind. Si no hubiésemos encontrado en los ar-

chivos de HGO el guión que reproducimos y que extrañamente remitiría a otro personaje del guionista –Charlena– difícilmente integraría Tina el universo de personajes de Oesterheld que aquí presentamos.

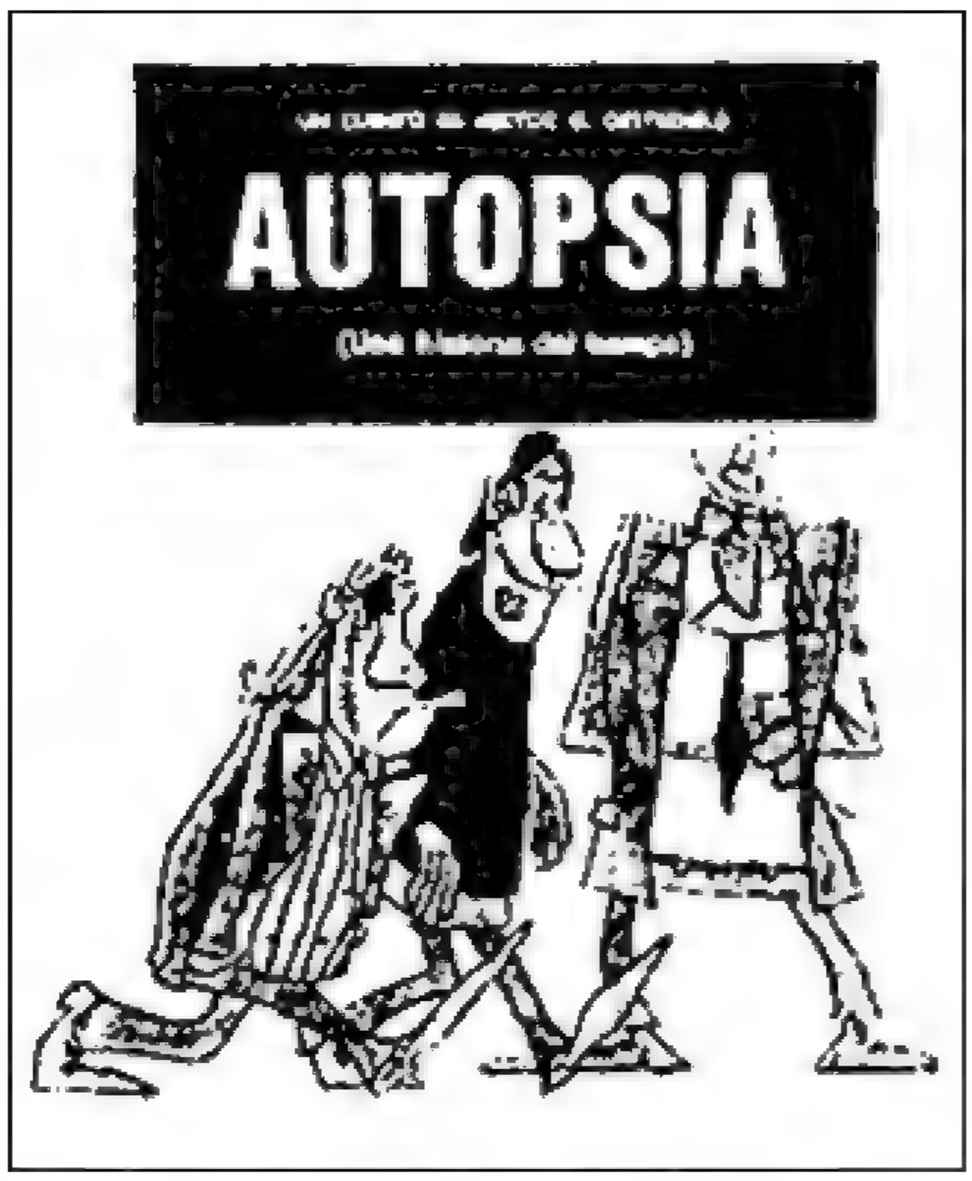
Trabajos no publicados

La vinculación de Oesterheld con la Editorial Quinterno, de acuerdo con testimonios y escritos encontrados en sus archivos, comprende no solo lo ya apuntado. La Editorial en determinado momento le compra guiones de tres o cuatro episodios de «Patria vieja», que luego no utiliza. También el guionista presenta episodios de «Ernie Pike», que no tienen acogida, y que luego serán utilizados en *Top*.

Para *Grandes Andanzas de Patoruzú* encara un episodio del cacique tehuelche; idas y venidas quedan registradas en cuatro sinopsis que HGO presenta a consideración de la dirección de la revista, cada una de ellas atendiendo a los cambios requeridos por ella, cambios que se certifican en dos notas de observaciones, una de ellas firmada por Mariano Juliá, estrecho y antiguo colaborador de Quinterno.

El nudo argumental del episodio –titulado «El obelisco encoge»– gira en torno a lo que un sabio ha logrado inventar y construir: un robot-topadora (el Ratorobot) que el inventor, altruista, quiere utilizar para abaratar la construcción de viviendas para los pobres. Un ayudante, malvado y ambicioso, se hace de los planos y construye, a escala diez veces mayor, un nuevo ejemplar del Ratorobot y lo utiliza amedrentando a los habitantes de Buenos Aires, hundiendo en el terreno a los monumentos y edificios más característicos de la ciudad, entre ellos el obelisco. Su guarida-laboratorio está construida bajo tierra, manejando desde allí al monstruo metálico. La intención del malvado sabio es lograr que ante su demostración de poderío el gobierno claudique y los bancos entreguen todos sus fondos, ante la amenaza de hundir bajo tierra el hospital de niños.

En las sinopsis posteriores desaparece la figura del sabio bueno, quedando todo como obra del sabio maligno. También desaparecen y se modifican situaciones que no son juzgadas convenientes por la editorial, ya sea por resultar poco creíbles o forzadas o por no coincidir con la idiosincrasia de los personajes tan cuidada por Dante Quinterno. En una de las notas de observaciones aludidas se lee lo siguiente: «A fin de seguir ambientando al guionista se transcriben unas acotaciones hechas por el señor Quinterno sobre la síntesis presentada: "El loco autor del descalabro tiene que vivir en la superficie. Escondido tras la máscara de un inocente ciudadano. Pero se traslada a su laboratorio secreto bajo tierra usando un sótano o túnel del tiempo de la colonia en una vieja iglesia o casa histórica de San Telmo. (Estudiar esto. Todavía existen lugares en Buenos Aires que pueden dar nacimiento a la fantasía y crear el clima para resolver este punto importante del argumento: el lugar usado por el maniático para rodearse de la impunidad necesaria y lograr pacientemente y con los medios apropiados instalarse adecuadamente en su mundo subterráneo). Si no vive en la superficie, se estrechan mucho los límites de la acción a desarrollarse. El acceso inclusive pa-



ra Patoruzú se hará difícil de resolver porque no se trata de que antojadizamente y por comodidad del argumentista elija un lugar caprichoso, cave y ¡oh, casualidad! acierte con el túnel de acceso. Pero sí resulta lógico y hasta mucho más interesante que el seguimiento de sus pasos lo lleve a Patoruzú a la boca de su cueva. Inclusive el personaje resulta más siniestro y con contornos altamente sugestivos si se oculta tras la inocente figura de un ciudadano honorable. La fórmula de la piel de oveja siempre surte efectos. Este siniestro personaje, con paciencia y laboriosidad de hormiga, durante años ha construido sus túneles, su laboratorio, etc. Ha armado pieza por pieza al monstruo Ratobot, tiene un equipo de zombies fieles y fanatizados que lo ayudan, medios económicos que deberán creársele y un profundo conocimiento de la electrónica que lo ha llevado a la realización de la monstruosa organización subterránea que hoy posee. Por eso un viejo convento (hoy iglesia) puede ser ideal, por la impunidad que ofrece. Patoruzú es atraído por el científico y es su fortuna la que financia la obra destructora del maníaco. Esto agrega también una fuerte dosis de interés a la trama. ¡Patoruzú sin saberlo y creyendo que apoya una obra de bien es la fuerza motriz de todo ese dislate!"».

En la primera versión una laucha-robot –creación del sabio bueno– conducía a Patoruzú, Upa e Isidoro hasta el laboratorio del investigador. Tal laucha era un prodigio: hacía muecas, cantaba, se reía, tenía una inteligencia descomunal. Por indicaciones marginales efectuadas sobre el escrito presentado por HGO, se desprende que toda esta parte del episodio la editorial le sugiere a Oesterheld desprenderla y utilizarla para otro con destino a *Correrías de Patoruzito*, lo que en definitiva el argumentista realiza, de acuerdo con una quinta sinopsis encontrada, con el protagonismo de Patoruzito e Isidorito bajo el título de «La laucha sonriente» y ambientando el episodio en un circo, siendo la laucha creación de un payaso.

Pese a los cambios realizados, tanto «El obelisco encoge» como «La laucha sonriente» no tuvieron la suerte de ver la luz en las clásicas revistas de Quinterno.

Editorial Dayca: un nombre para la aventura argentina

Agosto 1964. Una pequeña editorial –propiedad de los señores Cabaleiro y Bucchieri– dedicada a la publicación de libros de entretenimientos, cocina y magia con destino a la venta ambulatoria en trenes y colectivos decide incursionar en el mundo de la historieta.

Coincide la idea con la circunstancia del casamiento de la hija del señor Cabaleiro, quien decide dejar a cargo de su yerno, doctor Hugo N. D'Aquila –entusiasta de la historieta e impulsor de la idea– la planificación y desarrollo del proyecto, que nace con el afán de competir con las revistas mexicanas que saturan los kioscos. El nombre de la editorial –Dayca– se correspondía con las dos primeras letras de cada apellido.

Convocan a Eugenio Zoppi, quien llama a un gran número de colaboradores, algunos ex ayudantes del maestro –que en el futuro darían que hablar– y otros profesionales ya consagrados: Meier, Marchione, Mandrafina, Muñoz, Macagno, Lalia, De la Fuente –joven promesa prematuramente fallecido– Lito Fernández (firma A.A.Ferviet), Pedro Bass, Amadeo Ábalo, Néstor Peña y García Murillo.

A ellos se agregan los consagrados Alberto Breccia, Luis Destuet y Pérez D'Elias, participando obviamente el mismo Zoppi (que en algún caso firmaba como Nicolaos), HGO y otros guionistas, y la letrista oficial de las publicaciones Delia Zoppi, esposa de Eugenio. Todos ellos se nuclean bajo el sello Estudio Espartaco (E. Zoppi-Ramos Mejía).

Dos son las publicaciones que lideran el conjunto: *Bird-Man* y *Futureman*, presentando a sendos superhéroes, nacidos por indicación del editor, concebidos por Zoppi en diseños de trajes y accesorios y entregados a HGO para insertarlos en el mundo de los superhéroes, probando un género que aún no ha abordado. Las revistas acompañan las historietas con figuri-

tas en colores siguiendo el programa escolar del mes.

También hay guiones de Oesterheld para la revista *Hazañas de Guerra* y otro personaje suyo, Monolo, dibujado por Alberto Breccia, da otro título a la editorial, completándose el elenco de revistas con *Rutas Salvajes*, *Aventuras Irreales*, *Imperio del Oeste* y *Entretenilandia*. También se publican cuentos infantiles.

Casi exactamente un año después de comenzar el emprendimiento –septiembre de 1965– la editorial debe cerrar sus puertas, debido más a un colapso en la distribución que a una baja cifra de ventas.

Oesterheld en Chile: aventuras tras la cordillera

Uno de los períodos menos conocidos y tal vez con mayores confusiones en el conocimiento de la obra de Héctor Germán Oesterheld fue el que corresponde a su paso por el país hermano.

Si bien fue el mismo HGO el que diera pistas sobre algunas de sus obras, el armado de este capítulo se logró gracias a la colaboración de investigadores del cómic chileno como Jorge Montealegre y Eric Cristian Díaz, y fundamentalmente a la de quienes trabajaron con él en forma directa y han dejado su testimonio escrito en otra parte del libro. Ellos son José Palomo, Hervi y Carlos Alberto Cornejo. Gracias a todos ellos.

Oesterheld decide su viaje a Chile luego de terminada su aventura con Frontera, hacia fines de la década del sesenta; allí, además de intentar colocar su material, empieza a colaborar con la Editorial Zig-Zag, que había comenzado a publicar sus propios comics de factura nacional. Allí HGO realiza varios unitarios para sus distintas publicaciones. A modo de ejemplo diremos que colabora con la revista de historietas de guerra *U-2*, pero crea también dos series: *Ronnie Lea «El Muertero»* y *Jimmy «Tornado» Salas*.

La primera se trata de un *western*, con el protagonismo de un justiciero criado por los indios navajos, que con la ayuda de sus amigos el sargento Cross y Marduke Barney pelea por imponer el orden en el *salvaje oeste*. Sus aventuras se publican en la revista *Far West* (1967), teniendo como principal dibujante a Germán Gabler.

En la segunda el protagonista es un corredor de automovilismo, girando el argumento en torno a las alternativas de tan particular mundo. Iniciada en el quinto número de la revista *Ruta 44*, sus dibujantes son inicialmente Hernán Jirón y el argentino Eugenio Zoppi, alternándose, y posteriormente Germán Gabler.

La otra editorial con la que colabora activamente es Lord Cochrane, más precisamente en la revista *El Pingüino*, dirigida en esos momentos por Alberto Vivanco, donde da a conocer «Crónicas de Hueso Pelado», inicialmente con dibujos de Pérez D'Elias, continuándolo Eugenio Zoppi.

También en esta revista ven la luz otras dos creaciones poco conocidas: «Satanka», nombre que fuera usado como *alter ego* de Charlena (personaje de HGO publicado en un suplemento de la revista *Karina*) con dibujos de Lito Fernández, quien también realiza «Aprendiz de brujo».

En esa revista chilena HGO escribió «Cuentos del Corrientes», narrando las cómicas desventuras de un marginal.

Para referirnos a este período, extraemos parte de un artículo sobre la mencionada revista, publicada en una nota general sobre la historia del cómic chileno:

«...Entre los colaboradores extranjeros, nos parece de gran interés destacar la participación del guionista argentino Héctor Germán Oesterheld, cuyas historietas fueron ilustradas por Hervi ("La comida del gato") o en conjunto por Alberto Vivanco y José Palomo ("La venganza de Cándido Fonseca")...».

Una visión complementaria la expresa Carlos Alberto Cornejo, revelando la intencionalidad de que HGO colaborara en una revista humorística:

«...Discurrimos un plan audaz: transformaríamos la revista de humor *El Pingüino*, que Vivanco supervisaba para la editorial Lord Cochrane, introduciéndole historias de Héctor, disimuladamente..., hasta convertirla en *Territorio Oesterheld*».

Pero los tiempos se volvieron negros y, ya a un lado y otro de la Cordillera, los sueños y los proyectos se volaron al exilio o se tiñeron de rojo sangre.

Naufragio de un proyecto

Hacia fines de la década del sesenta Héctor Oesterheld, Alberto y Enrique Breccia pergeñan la creación de una revista de divulgación a nivel infantil. La misma llevaría por nombre *Kontiki*, marcando de esta forma el perfil de la publicación.

La revista se editaría en Chile, pero naufraga el proyecto. Entre los restos del *mono* de presentación rescatados del olvido se encuentra esta verdadera curiosidad, desconocida hasta ahora: una entrega del «Indio Suárez», con dibujos de Eugenio Zoppi, que aquí presentamos en exclusiva. También reproducimos fragmentos de las otras historietas insertas en esta maqueta (¿de HGO?).

El Che, los Beatles y Evita

«Vida del Che»

En 1968 la Editorial Jorge Álvarez pone a la venta con este nombre el primer libro –que por ser en rústica, contener historietas y tener 70 páginas, más se asimila su imagen a una revista– de la *Colección Biografías*, que prometía para sucesivos números dar a conocer la vida de varios notables americanos: Sandino, Tupac Amaru, Pancho Villa, Facundo Quiroga, Getulio Vargas, Juan Manuel de Rosas, Evita, José Martí, John F.Kennedy, José de San Martín, Fidel Castro, Simón Bolívar.

Parte de la edición es secuestrada, junto con otras obras de orientación izquierdista que edita la editorial, siendo difícil conseguir ejemplares. Posteriormente se edita en España (Ikusager, 1987) y es reditada en Argentina (Imaginador, 1997).

«Los de Liverpool»

También en 1968 la Editorial Hachedé, para su colección *Historias de Hoy en Historieta* hace conocer un trabajo que HGO y Rubén Sosa habían realizado dos años antes. En él se cuenta, en veintisiete páginas netas de historieta, la evolución de los Beatles, actualizado a la fecha de publicación en las últimas siete páginas, dibujadas por Dalfiume. Las primeras veinte páginas concluyen cuando Ringo Starkey se incorpora al conjunto. La página veintiuno se inicia con un cartucho que reza: «Lo sucedido

H.G. Oesterheld: maestro de los sueños

¿Y? ¿ALGUNA NOTICIA DE LA HABANA?
SÍ, SEÑOR, Y MUY MALA, ACABA DE DARLA LA RADIO... EL PRESIDENTE ABANDONÓ EL PAÍS.
SÍ, BATISTA PRÓFUGO, EL FIN DE LA RESISTENCIA GUBERNISTA ALLÍ MISMO CASILLAS DECIDE ESCAPAR, NO VA LEJOS, UNA BALA REBELDE LE CORTARÁ EL INTENTO DE FUGA.
SE DESHACE LA RESISTENCIA EN SANTA CLARA, GRUPOS GUBERNISTAS SE RINDEN AL CHE, TANTA LA VICTORIA QUE NI LE DUELE EL HUESO DEL BRAZO, SE LO FISURÓ AL SALTAR DE UN TECHO DURANTE LA LUCHA. TRIUNFO TOTAL, LA HABANA SE OFRECE A LOS VENCEDORES. RISAS, LAGRIMAS, RONCOS DE TANTO GRITAR, TODA LA CALLE ES UN LOCO ABRAZO APRETADO. HAY QUE HACER PLANES, HAY TANTO QUE ATENDER Y RECONSTRUIR, EMPEZAREMOS DESDE CERO PERO PRIMERO UN BUEN BAÑO.
26 DE JUL

en las páginas anteriores fue escrito en el año 1966. Han pasado dos años. Dentro de unas semanas se estrenará la última película que hicieron: "Submarino amarillo"; y en las casas de discos se agota uno de los últimos temas que grabaron: "Hey Jude"».

El trabajo tiene características muy particulares: utiliza fotografías, *collages*, anuncios en forma de separadores

El coronel sabe que el gobierno no resistirá otra ofensiva de golpe de Estado. Se postula como presidente, sostenido por el partido Laborista. Hortensio Quijano lo acompañará en la fórmula. Es apoyado por varios sectores: una parte del radicalismo, nacionalistas, conservadores. Del otro: radicales, demócratas progresistas, socialistas y comunistas. Los diarios empiezan a hablar de "peronismo". La clase alta frunce la nariz al paso de los obreros apoyando a su líder. Los negros, los cabecitas, han invadido la Capital.

Perón sale de gira y Eva con él. Eva ya no es Eva. Ahora es María Eva Duarte de Perón. Pronto, hasta el propio coronel se verá sorprendido por la oratoria de su esposa. Grita, habla, gesticula, calla estratégicamente, por unos instantes. La gente la escucha con un fervor religioso. Será porque Eva los mira a los ojos. Es la primera, que se atreve a mirar a los ojos a los cabecitas. El matrimonio recorrerá Santa Fe, La Rioja, Santiago del Estero, Córdoba, Catamarca, Tucumán, Salta y Jujuy. El 1° de enero de 1946 retornan a Buenos Aires. Después de esa gira, Eva, para la gente, empieza a ser Evita.

con letras de inspiración sicodélica de difícil lectura, párrafos enormes de información, algunos con letra muy reducida, se intercalan fotografías a toda página; el relato concluye cuando el conjunto inglés cumple los ocho años de creciente vigencia.

«Vida y obra de Eva Perón»

El 26 de julio de 2002, coincidiendo con el 50° aniversario de la muerte de Eva Perón, Doeydores pone a la venta esta obra, de curiosas características en su elaboración, de acuerdo con lo explicado por el mismo editor, Javier Doeyo.

Cuando en 1968 se da a conocer «Vida del Che», Oesterheld prepara un guión para la misma colección, sobre la vida y obra de Evita, comenzando Alberto Breccia a realizar los dibujos. Al ser secuestrado el primer libro, el editor decide abortar el proyecto, y los autores abandonan la tarea iniciada. En 1970 otro editor le acerca a Breccia un guión escrito por un periodista –Luis Alberto Murray– y esta obra sí termina siendo editada, aunque es un fracaso comercial.

En mayo del 2001, estando Javier Doeyo investigando los archivos de Alberto Breccia a fin de encontrar un capítulo de «Buscavidas», encuentra el guión original de HGO.

Partiendo de los dibujos realizados por Breccia en 1970 –tomados de un ejemplar impreso, mejorados con la ayuda de los modernos programas de gráfica para computación– adecuando el guión en lo necesario (en 1968 el destino del cadáver embalsamado de Evita era una incógnita), se consigue rescatar una obra que se presumía –equivocadamente– se había realizado, pero que nadie había visto.

PALABRA DE OESTERHELD

Con referencia a *Patoruzito Escolar*

Una vez desaparecida la revista, y a pedido del director, Dante Quinterno (h), Héctor Oesterheld hace un estudio pormenorizado de ella.

Analizo en primer lugar la *presentación general* (tapas, contratapas, diagramación, ilustraciones, tipografía, impresión); estudio luego el *contenido* (distribución del material, edad, didáctica, cultura general, cuentos, historietas, entretenimientos); extraigo por último las *conclusiones* y hago breves consideraciones sobre el equipo responsable de la revista.

I. Presentación general

Tapas: buenas. Tienen el mérito importante de diferenciarse netamente, por el estilo y composición, de las tapas de la competencia. Dibujo simpático, de calidad excelente; están en el clima justo de una revista dedicada al escolar. No las califico como óptimas porque les falta impacto; las hubiera preferido desarrollando algún gran tema infantil y menos parecidas entre sí: ninguna de las tapas publicadas se individualiza en el recuerdo. (En la tapa del número cinco se insinuó un cambio: es la mejor de todas).

Contratapas: buenas. Pero exclusivamente dedicadas al chico tuerca, y con el defecto de que no se declaró el propósito de ir publicando una serie de grandes autos (debió decírsele al lector que las coleccionara). Se pudieron alternar ilustraciones atractivas para otros sectores del público lector, particularmente las nenas (artistas de cine y televisión, cantantes, etc.).

Diagramación: buena. Variada y moderna. El exceso de texto no debe achacársele, ni la elección final de las ilustraciones. Tuvo el defecto de confundir a veces calidad con seriedad; en una revista infantil, por más didáctica que sea, debe de haber travesura, gracia. Una diagramación alegre puede dar vida y tornar atractiva la más plomo de las notas.

Ilustraciones: excelentes. En las ilustraciones y en las historietas el dibujo se mantuvo en muy buen nivel (más adelante analizo las ilustraciones didácticas según su mayor o menor funcionalidad).

Tipografía: moderna, agradable, de fácil lectura. Un cuerpo mayor la hubiera mejorado aún más. En el primer número (p. ej. nota «Mirage») se jugó muy bien con las negritas y las bastardillas, aligerando así los bloques de texto, pero después de abandonó la práctica.

Impresión: buena. Aunque por el sistema usado (o por el papel y las tintas, no soy técnico) los colores resultaron apagados; no se llegó a la fiesta visual que debe de ser una revista infantil con todas las páginas a cuatro colores.

II. Contenido

Distribución del material: equivocada. Es muy poco un 30% de material didáctico para una revista que aspira a imponerse como auxiliar del alumno. Se debió estar lo menos en un 60%.

Edad: equivocada. Se procuró que el *centro de gravedad* estuviera en el cuarto grado, pero en la práctica resultó una revista para sexto y séptimo grado, sino más.

Didáctica: regular. No sólo por las pocas páginas que se le asignaron; también por la realización. Si bien los textos fueron cuidados al máximo y se buscó siempre el ángulo entrador, se cayó en exceso de extensión, con detrimento de las ilustraciones. Que, a su ve, fueron elegidas en general con criterio estático y no didáctico; son muy pocas en cada número las ilustraciones pasibles de ser recortadas por el lector. Defecto grave en que no incurre la competencia; aunque en muchos casos inferiores a las nuestras, las ilustraciones didácticas de *Billiken* y de *Anteojito* casi siempre pueden aprovecharse como *figuritas* para pegar en el cuaderno. La misma necesidad estética impuso por otra parte epígrafes demasiado breves, con poco o ningún *gancho*.

Resumiendo: aunque se tuvo el mérito de dar vida en los textos a temas áridos de por sí (con lo que se lograron claras ventajas sobre la competencia) el esfuerzo fue desperdiciado porque el otro gran elemento de todo material didáctico, la ilustración, resultó escasa o inadecuada (repito: la calidad de las ilustraciones fue excelente, pero se las usó mal).

Cultura general: regular. Adolece del mismo defecto que la didáctica: exceso de textos. Con más aire pudo ser mucho más eficaz; también aquí el criterio estético predominó en la elección de las ilustraciones, con olvido de que notas de cultura general deben de ser eminentemente periodísticas (mapas y tablas cronológicas que ubiquen, fotos que *digan cosas*, etc.). Textos en general vivos y dramáticos no fueron acompañados por ilustraciones adecuadas. Los defectos apuntados no invalidan la inclusión de elementos de cultura general en *Patoruzito Escolar*; por el contrario, la cultura general debió de ser uno de los *caballitos de batalla* de la revista: al dar información extraescolar la revista contribuía de manera muy especial al desarrollo intelectual completo del chico, algo que pocas veces hicieron las revistas de la competencia.

Cuentos: buenos. Con el defecto general del desequilibrio entre textos e ilustraciones, sobre todo en «Tina» y en «Juanjo». En lugar de la adaptación de Dickens hubiera preferido relatos *completos*, en la línea de los grandes cuentos

infantiles. También me hubiera gustado en «Pepín Cascarón» un texto más gracioso y algún pequeño hilo argumental.

Historietas: buenas. Alguna excelente («Oliverio y Colombina»), otras no tanto («Bob Morane»). Con el defecto común de ser todas *continuadas*, en una plaza habituada ya a la *completa*. Otros defectos son el desarrollo lento (al tardar demasiado en entrar en materia las historietas fracasaron en su misión de *gancho*) y la ambientación totalmente extranjera (con la salvedad de «Patoruzito»). Un elenco mucho más eficaz y entrador de historietas pudo estar compuesto de una *completa* larga de «Patoruzito», dos buenas *completas* cortas y serias, y una *continuada* seria de gran suspenso, algo así como un «Eternauta» para chicos *de hoy y aquí*.

Entretenimientos: regulares. Remanidos, en nada diferentes a los que *Anteojito* y *Billiken* vienen repitiendo desde siempre.

III. Conclusiones

Del análisis de los distintos elementos de *Patoruzito Escolar* se desprende que:

a. por la *presentación general* la revista produce una impresión buena, en conjunto netamente superior a *Billiken*, y mejor también que *Anteojito*, aunque esta la supera en alegría.

b. Por el *contenido* la revista resulta floja en lo que debió ser el puntual más sólido: la parte didáctica. En las historietas el nivel fue apenas discreto. El nuevo aporte que trajo, cultura general, falló por no habérselo presentado debidamente.

Sintetizando, *Patoruzito Escolar* resulta una revista bien presentada, con diagramación, ilustraciones y textos de buen nivel, pero con contenido didáctico inadecuado y sólo discretos elementos de atracción. Esto no es todo: de la comparación con las revistas de la competencia surgen dos carencias muy serias, fundamentales dada la índole tan especial del público infantil: *Patoruzito Escolar* no tuvo lámina central ni *regalos de tapa*, como los de *Billiken* o los útiles escolares de *Anteojito*. Con tamañas carencias, y no acertando plenamente en ninguno de los aspectos básicos de una revista infantil, *Patoruzito Escolar* no tuvo argumentos de venta lo suficientemente fuertes como para captar a los lectores de la competencia.

Algunas consideraciones sobre el equipo. No me considero autorizado para analizar el porqué de los errores arriba apuntados: me incorporé al equipo cuando ya la producción estaba en marcha y no viví la génesis de la revista (no pretendo que hubiera podido ver con tiempo los errores; lo más probable es que también yo los hubiera suscrito. Ya se sabe, es muy fácil pontificar *después*). Puedo sí destacar alguna deficiencia que observé sobre la marcha: no hubo ensamble entre la redacción y la diagramación, con el consiguiente detrimento del resultado; debió haber mayor intercomunicación, más discusión entre nosotros. Pero este es, creo, el único defecto que puede achacarse al equipo: *Patoruzito Escolar* fue producido por un grupo muy reducido que trabajó, desde la cabeza hasta el cadete, con una dedicación, un entusiasmo y una armonía inusitados en nuestro medio. Tengo la certeza de que, si las circunstancias hubieran permitido la continuación de *Patoruzito Escolar*, con exactamente el mismo equipo se hubieran podido ir corrigiendo los errores y salvando las carencias, hasta llegar a la gran revista que fue la aspiración de todos.

a propósito de «Vida del Che»

Es uno de los trabajos más importantes de HGO, no sólo por el tratamiento lírico del guión, sino por el personaje del que se ocupa y el vuelo de la historia.

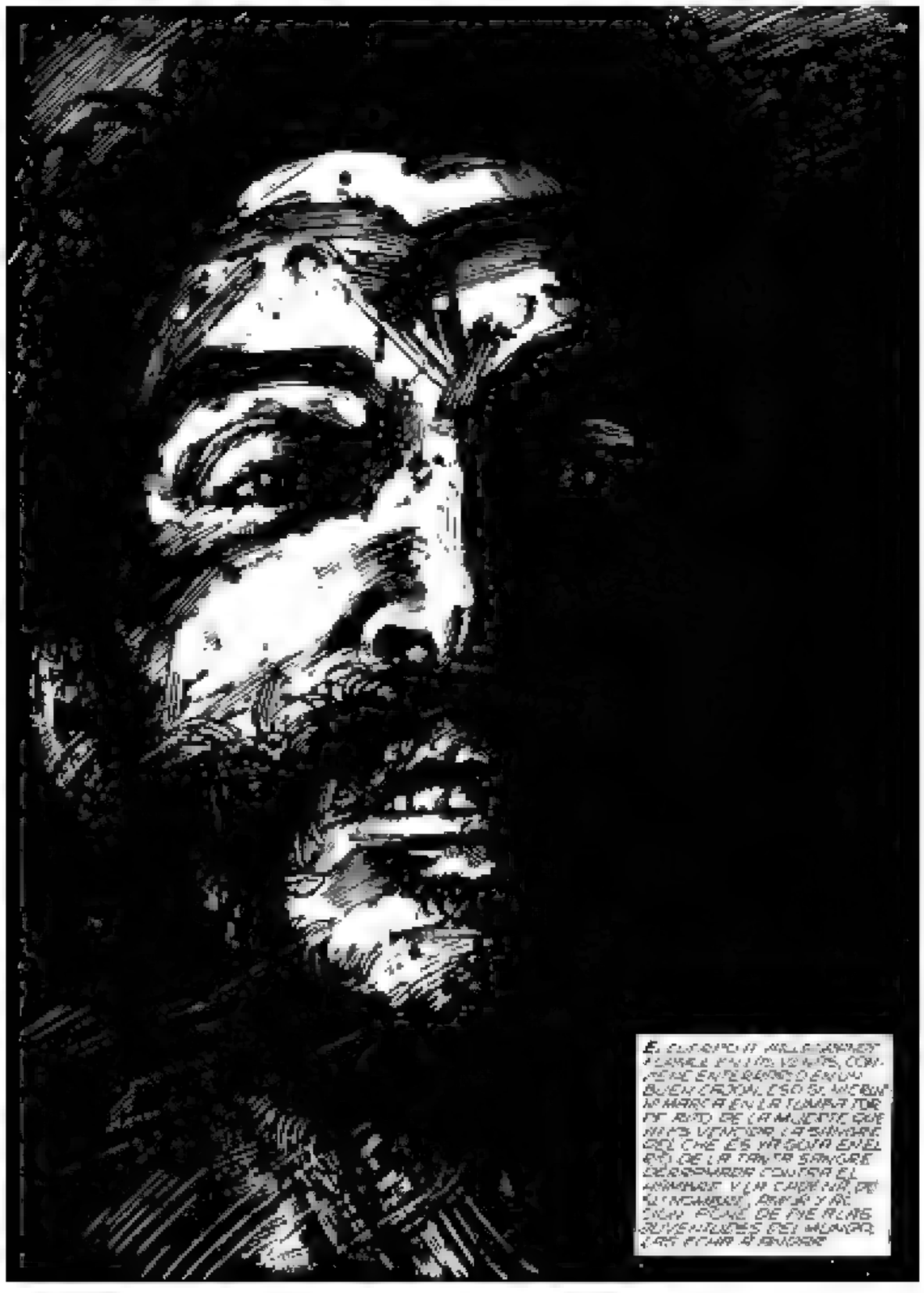
En contrapunto al traje literario, el contenido gráfico de los Breccia, padre e hijo, es de una belleza plástica que lo convierte en un clásico ausente del que todos hablan y que pocos conocen. Gracias a la reedición de Imaginador –titulada «Che»– podemos contar con su presencia desde septiembre de 1997.Esta última aparición cuenta con un sentido prólogo de Ernesto Sábato. La reedición es impecable como bello objeto de placer estético, a lo que se agrega la diagramación de elegante mesura de Martín Oesterheld.

Pese a ser diferentes, es difícil optar por el resultado personal de cada uno de los artistas, aunque ambos utilicen tramas mecánicas, injertos geométricos,

monocopias, fotos. Es tan equilibrado el resultado que conforman una unidad en el ensamble.

Siempre me impresionó la muerte del Che, acompañada de esa fotografía final con la mirada escarchada por la muerte y que recorrió el planeta como trofeo de una victoria pírrica.

Esa mirada, esa foto, ese descanso provocado, lo convirtieron en el icono más popular durante más de los treinta años acaecidos, transformándolo en un cristo sin iglesia, en una ofrenda que se da en posters, remeras, pequeños retratos que multiplican, junto a las estampas de cuando vivía, el mosaico de una presencia poderosa. Es probable que los jóvenes actuales no comprendan o sientan totalmente la fascinación de generaciones anteriores, pero indudablemente perciben que la historia transitó por esa muerte.



La versión que de ella hace Enrique impresiona por lo rápida, escueta y a la vez grandiosa en su sencillez. Es una secuencia de cinco imágenes en tres páginas, las dos primeras pareadas. En el primer cuadro se ve al Che en un ángulo de luz, el rostro en sombras que dibujan el semblante. El cuadro siguiente es una aproximación de cámara que muestra los rasgos serenos ante lo inevitable, invitando al asesino a disparar, en un primer plano. La segunda página remplaza al ojo de la cámara y va encerrando el cuerpo del guerrillero que ordena al ejecutor que dispare. El cuadro inferior es un inmenso campo negro que sólo deja ver en el centro superior la máscara mortuoria del personaje y un centro que es el orificio blanco del disparo. Nada más.

Seco. Violento. Simple. La simpleza de lo irremediable.

La última y tercera página es la imagen que cruzó el planeta. Esa mirada. Pero la gráfica supera al documento fotográfico. En medio de los *barridos* de tinta, la mirada ofrece una promesa, supera en esperanza al documento, no está vacía. Es conmovedora.

El resto del trabajo denota un acercamiento muralista a Siqueiros del Breccia joven, un inmenso fresco narrativo.

Breccia padre tiene a su cargo el pasado desde la infancia hasta la Revolución, en uno de los tantos momentos de transición aportando las citadas monocopias, tramas, geometría y entintado con yilé que ensayara con éxito en «Mort Cinder», su primer campo de búsqueda en la evolución sin retorno.

R.V.R.

HOMENAJES

Mis encuentros con «El Eternauta»
(In memoriam Héctor Germán Oesterheld, 1919 / ¿197...?)
por Carlos A. Cornejo*

1

Cuando recuerdo a Héctor G. –y ocurre más a menudo de lo que mi pena quisiera– caigo en una imagen recurrente. Nos encontramos a ambos lados de una mesa estrecha, él ocupa la silla vacía de enfrente, poco a poco, como un hectoplasma (¿Héctor-plasmado?) y yo lanzo su palabra-frase de estupor, esa que ponía en sus relatos cuando un personaje chocaba con lo innombrable:

–Pero...

Podría ser –y quizás sea– como la primera página de «El Eternauta», el verdadero, dibujado por Solano López. Al guionista sin nombre se le aparece Juan Salvo de noche en su estudio, y cuando se pregunta si está ante un fantasma, el visitante dice: –Podría darte centenares de nombres y no te mentiría. Todos han sido míos... (El de «El Eternauta» es un gran comienzo. Abierto, misterioso, capaz de sostener la trama entera que publicó tres veces y con dos variantes; un comienzo –luego sabremos que es también final– donde se enfrentan un guionista y un personaje siendo imposible atisbar quién es el autor de la historia, o si nos ocultan datos. Magnífico *punto de fuga* para una saga extraviada en el tiempo...).

Podría ser –también– como nuestro primer encuentro cara a cara, a ambos lados de una mesa en un salón del subsuelo del hotel Los Tres Sargentos de Buenos Aires, cerca de Leandro Alem. Era enero de 1965, con 35° a la sombra, él, un hombre con canas prematuras, de cuarenta y cinco años. Yo, en plan de joven reportero, había cruzado la cordillera y lo llamé para entrevistarlo (había hecho otro tanto con Divito, Quino, Mario Clavel y algunas figuras de teatro). Todos me citaron en su sitio de trabajo. Héctor G. vino a mi hotel. Lector suyo desde hacía siete años, para mí,

* Miembro del World Press Institute y de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de España. Nominado al Goya de Mejor Guión 1988, por la adaptación de «El Túnel» de Ernesto Sábato dirigida por Antonio Drove. Ha publicado veinte álbumes de historietas que fueron traducidos a siete idiomas y aparecen reseñados en el «Diccionario al uso de la historieta española» de Jesús Cuadrado. En Chile, país donde nació, creó con Alberto Vivanco la tira cómica «Lolita» (1960-1973) publicada por el diario *Clarín* (las tiras reproducidas a continuación fueron realizadas por Vivanco, ya que para éste momento, Cornejo había abandonado la producción de las misma), el cuento infantil «La desaparición del carpincho», dibujado por Hervi, y la biografía «Un santo para Chile» (1989), dibujada por Temo Lobos. Ha estrenado cinco obras de teatro y cinco libros. Residía en España desde 1973. Falleció en Madrid el 20 de mayo de 2003.

Héctor G. era el más grande guionista de historietas del habla hispana. Seamos precisos: el único merecedor de ese título. Yo hacía periodismo y escribía los textos de una tira diaria de humor desde hacía cinco años en Chile, pero el guionista de historietas, la mente detrás de varios ríos de seriales simultaneas, era él.

Entonces, Lee Falk mantenía vivos a «Mandrake el Mago» y «The Phantom»; Harvey Kurtzman había escrito hasta hacía poco, de tapa a tapa los textos de la revista *Mad*; y René Goscinny era más conocido por «Asterix» que por su copiosa obra de director de *Pilote*. En Buenos Aires, a Héctor G. le había tocado hacer todavía más que a ellos.

Inventar decenas de personajes y escoger sus ilustradores fue lo de menos: impuso una profesión y un estilo, editó más revistas de las que se cuentan con los dedos, infundió respeto por la forma de expresión de dibujo y texto. Lo imaginaba como ese grabado de Doré donde al Quijote, sentado en su biblioteca, lo rodean los espectros de cien escenas..., sin embargo, ese día, Héctor G. no tenía sitio de trabajo. No me invitó a su casa de las afueras para evitarme el tren, explicó. Yo ya la conocía por haberla perfilado Alberto Breccia en el primer capítulo de la serie «Sherlock Time». Con un toque a lo Alfred Hitchcock, Héctor G. se metía en sus historietas o las llenaba de pistas (su casa, su hermano, alguna cita de otra revista de la editorial). En el verano del 65 vino a mi hotel y sostuvimos un intercambio insólito.

Creí normal principiar con su «Sargento Kirk», raro por ser un *western* sin *cowboy*.

–Sí, me dijo, pero no es para tanto. Es el poema de «Martín Fierro» replanteado en el oeste, el soldado desertor que se amiga con los indios. Tiene un vaquero compinche... me interesaba el ambiente...

–¿Y «El Eternauta»?

–Partió como algo entre la novela «La guerra de los mundos» de Herbert G. Wells, y el modo en que la contó Orson Welles por radio. Si los marcianos atacan, deben hacerlo donde el lector lo note... en Buenos Aires, este caso. Y no basta poner marcianitos verdes, con antenas... deben ser extraterrestes de horror como los Manos o los cascarudos. En el fondo, pensé un «Robinson Crusoe», la soledad del hombre rodeado no por el mar sino por la muerte... (Está escrito: se anticipó a su propia historia... Lo leo y me entra un escalofrío) Y no es un hombre solo. Este tiene su familia y sus amigos y juega a las cartas en un chalet de Vicente López ajeno a la invasión que se viene encima. Queda más consistente, ¿no?

Busqué en la memoria una serie boscosa: «Ticonderoga», donde Hugo Pratt incluía mapas de Canadá.

–Bueno, de chico leí «El último de los Mohicanos» de Fenimore Cooper. Es un homenaje, ¿no?...

–¿Y la forma en que cuenta las historias... el narrador está dentro de la acción para que sepamos que es *su versión* y no una realidad lo que oímos. Eso no pasa en «Superman», «Batman», ni «Dick Tracy»..., dije. Él puntualizó:

–Cierto... es un truco que inventó Conan Doyle. Nunca conocemos a Sherlock Holmes ¿recuerda? Es más sugestivo que el doctor Watson, con poca imaginación y mucho asombro, nos ponga al tanto. Hay mayor intriga si en un trozo el narrador entiende sólo a me-

CONCEDEME ESTE DESEO. SAN PANCRACIO
¡DEJA DE REZARME COMO UNA VIEJA BEATA!
¡ENVÍA TU SOLICITUD POR E-MAIL Y ADJUNTA TU TARJETA DE CRÉDITO!
¡PLOP!
ALBERTO VIVANCO

dias lo que pasa. Se ha hecho mucho, pero funciona...

Quise subrayar lo original de «Black Poppy», la historia de un bombardero y su tripulación dibujada a dos manos por Solano y Schiaffino.

–Hubo una película sobre la historia de un barco, desde que sale de los astilleros hasta que lo hunde un submarino... esto era parecido pero en el aire...

Si lo viera ahora, le diría que el mismo cambio de elemento resurgió en el cine en la década del noventa –la historia de un bombardero veinticinco años después que el suyo, pero más propagandístico, menos entrañable que se llamó «Memphis Belle»–. La conversación pudo seguir con cada ficción que Héctor G. inventó y mantuvo. Si las hubiese nombrado una por una, como una guía de teléfonos al día, creo que una por una las habría degradado, con un suspiro, una clave, alzando sus hombros de camisa gris, «no eran para tanto». Empecé a mosquearme. Había viajado a establecer que era el mejor en su género, pionero de una carrera narrativo-industrial desconocida en América Latina (un guionista profesional y no un dibujante-guionista)... ¡y él no me dejaba!

2

En los años transcurridos, he repasado esa conversación y ha cambiado. Tras los golpes de estado que sobre todos cayeron en el Cono Sur, debí viajar a otros países y vivir de la escritura de guiones de cómic, de cine, de televisión... y de teatro, aunque en teatro no se llaman guiones. Aquella tarde me quedé sin artículo; si reproducía lo que Héctor G. me contó, habría parecido una crítica mordaz. Hoy me parecen los mejores consejos que recibí sobre el oficio de guionista. Me dijo la verdad sobre lo que hacía, lo deletreó demostrando que era un pro-fe-sio-nal y que para serlo, más que teorías o fórmulas, se precisa una actitud ante el trabajo.

Aprender a recorrer una cuerda floja entre la solemnidad y la broma, desoír las arengas de los entusiastas que, después de todo, sólo leen. Yo había llegado como un lector de historietas, él me acogió como un autor de historietas. Me había zambullido en sus páginas nadando sueños y él me explicó cómo se sostiene el sueño, todo el mes y el año que viene. Con plazo de entrega, y ajustándolo cuando hay que cambiar al dibujante.

Desde otra óptica, él fue un señor que descubría artistas talentosos, les creaba el personaje y el entorno precisos para que se lucieran y con el éxito, el dibujante se iba a Europa a hacer lo mismo para otra casa editorial... a veces, peor.

Si esto no quieren reconocerlo algunos artistas, a los anales me remito.

¿Cuántos personajes debió disfrazar o rebautizar para capear las mudanzas del equipo o la editorial? La historieta es un sueño industrial que exige héroes únicos e irrepetibles. ¿Cómo se compatibiliza eso?

Héctor G. fundó familias de primos entre sí: ¿No es «Bull Rocket» medio-hermano de «Joe Zonda»? ¿Quién puede distinguir a «Randall» de «Kendall» del chileno Arturo del Castillo? ¿Dónde acaba «El Eternauta» para dar paso a «Mort Cinder», que textualmente se traduce *Muerte y Ceniza* y, triste evidencia, terminaron siendo sendas sombras del propio Héctor G. con su vida (y su desaparición) y el preciso epitafio: «la muerte que no acaba de serlo»?

Regimientos de solitarios, protagonistas de tres cabezas, pocas mujeres, narradores del silencio, pintores de espejos... una pléyade que sólo se puede sostener como él lo hizo, con su sonrisa humilde y su mirada larga:

–Y bueno, no es para tanto. Es la historia de X que desemboca en Z, en otro tiempo y otro país.

Sabía detectar el tejido subyacente de lo que contaba, como sería el mito trasplantado de geografía. Esa noche yo no lo capté porque no había vislumbrado la existencia de tradiciones narrativas ni de la necesidad de perpetuar cánones: sólo en la continuidad, se puede cambiar.

Apuesto –no se lo pregunté– que él no leía comics en su infancia, sino novelas del siglo XIX, grandes relatos de aventuras, escritos cuando los escritores y el público creían en la historia y su progreso de avance lineal. Sólo persiguiendo esa creencia, tomando lo inexplorado

como nuevo y no como algo previsto (la diferencia entre descubrir América y descender en la luna) podemos ver el cambio. En las series de Héctor G. los personajes tienen una vida.

Aún no salían esas películas con número («Tiburón», 2,3... 6) como zapatos fabricados por horma donde no cabe el estupor del personaje (no importa si soldado con casco, indio comanche o boxeador) cuyo sendero se abre a lo desconocido... y él se detiene y dice: «Pero...», pues le surge la duda ética, la voz que oye tras la oreja, la conciencia del mal o del error.

Pregunté a Héctor si ese «Pero...» era invento suyo. Se rió. Le conté de la primera vez que lo leí sabiendo que era él (de niño, había leído cuentos infantiles como «El diario de mi amiga Della», que no firmaba). Fue un crepúsculo de 1957, a la vuelta del colegio. Arranqué su nombre de las inalcanzables alturas

de un kiosko de revistas santiaguino, medio tapado por periódicos. Lo leí en las portadas de *Hora Cero* y *Frontera*. El kiosko, el único que traía esas revistas, estaba frente al palacio de La Moneda que sería bombardeado por unos patriotas, tres lustros después.

Sus revistas cruzaban los Andes de a dos o tres, sin orden lógico, manteniendo a los fans al borde del infarto: nos desbordaban con un cargamento de emociones o por fallo del vuelo, pasábamos dos meses preguntando cuándo llegarían. Estaban mal guillotinados, en el borde de una asomaba el comienzo de la otra, revelando que las imprimían juntas, para ahorrar. En las portadas de Hugo Pratt e Ivo Pavone despegaba una historia que concluía adentro. Así supe que Héctor G. Oesterheld no podía ser un invento ... ¡en el interior de las publicaciones gemelas firmaba nada menos que ocho guiones magníficos y bien dibujados, un asalto al imaginario... comandado por él frente a un grupo de maestros: Hugo Pratt, Solano López, Ivo Pavone, Carlos Roume...!

En la primera portada de *Hora Cero* un soldado atacaba al lector, fusil en mano, trazado con una línea como de Milton Caniff, pero no era un superhéroe, tenía el enfoque de un fotógrafo de fuste, como Robert Cappa. En la misma portada, en una viñeta inferior comenzaba «Ernie Pike», «Francotiradores», con una frase estilizada hasta hacerse incomprensible:

«Ese día había visto matar fríamente a un hombre, un soldado. Eso me decidió a escribir, quise desahogarme de tanta muerte, de tanta...». El texto se suspendía.

Pasé meses buscando la continuación. En la página uno se ponía a hablar un señor supuestamente inspirado en un reportero real de la segunda guerra mundial, Ernie Pyle, pero lo llamaban Ernie Pike porque su cara no era la del reportero, sino la del guionista Héctor Germán Oesterheld. ¡Cómo jugaban con la realidad y la ficción! Mas nos marearon al año siguiente. Presentaron a Buster Pike, supuesto hermano de Ernie que escribía sobre el crimen en Nueva York con dibujos de Julio Schiaffino. Explicaba ante un escritorio, mientras sacaba unos cigarrillos del bolsillo superior: «Yo soy un *free-lance*, o sea, escribo donde me dejan. Se puede ser *free-lance* porque uno es tan célebre que lo piden en todas partes... o porque lo publican por cansancio después de intentar tres editoriales infructuosamente».

Me acostumbré a las cuatro historietas por ejemplar, y al concurso donde ofrecían un *safari* al África, si respondíamos un enigma de la historieta «Tipp Kenya», dibujada por Carlos Roume. Al cumplirse el plazo, el premio se cambió por un *weekend* en Juan Fernández, *la isla de Robinson*. No me preocupó: prefería los peligros dibujados a los leones, cerca.

Encargué por correo los primeros cien números de *Hora Cero Suplemento Semanal*, que nunca habían llegado a Chile y me los enviaron en un sólo sobre de papel marrón, rebalsado por todos lados. En el primero, de cubierta anaranjada, Arturo del Castillo aprendió a dibujar historietas. Las viñetas de partida de «Randall the Killer» decían poco... pero cuatro páginas más allá, cambiando el tamaño y el achurado, tras sostener un duelo de tinta china con Charles Dana Gibson, nació el maestro del *western* que Arturo no dejaría de ser

mientras vivió... ¡Cada escena era una ilustración!

3

A Héctor G. el perfeccionismo de Del Castillo lo traía por el camino de la amargura. Tardaba dos números en redondear un capítulo y abordaba la continuidad de modo endiablado. Distribuía el guión completo en papeles cuadriculados, y dibujaba las escenas que más le atraían (la 32, la 45, la 86...). Le quedaban maravillosas... pero a fin de mes, ni había acabado la entrega ni tenía páginas completas para publicarlas en serial.

Héctor G. tuvo que desarrollar un proceso inverso: rellenaba con textos los huecos blancos y el resultado era un cuento de soberbias ilustraciones. Sus muchos admiradores recortaban las viñetas, enmarcaban las hojas. Pero... ¿y los lectores que esperaban leer una historieta?

Intercambiando confidencias, conté lo que nos ocurrió –por culpa suya y de «Ernie Pike»– hacia 1960, con mi socio Alberto Vivanco antes de lanzar nuestra tira «Lolita» en el diario *Clarín*. Atraídos por el universo bélico que él servía con Hugo Pratt, intentamos una historieta similar, para ofrecerla a la única publicación del género que había en Chile, *Okey*. La ambientamos entre los *maquis* franceses, tema que desconocíamos en absoluto, con tres páginas de 7-8 viñetas. No hicimos guión, íbamos dibujo a dibujo como quien monta un caballo a pelo. Vivanco trazaba las acciones, yo improvisaba textos parado detrás de su espalda. Como al cuarto día, llegamos a la última página. Vivanco, seguramente agotado, pidió llevarse las páginas a su casa para traerlas listas por la mañana.

Tenía que ser un desenlace heroico. Un *maquis* se hacía pasar por su hermano y lo fusilaban. Había que resaltar el sacrificio. Vivanco siguió con el sistema de primero dibujar y después poner el texto, y se enredó al cambiar los héroes... ¡llegó con una historia incompleta e insondable donde los hermanos se habían cambiado dos veces, uno por el otro! Ni él mismo sabía cuál debía morir al final. Decidimos dedicarnos al humor...

–Y bueno, usaron el gambito más arduo, ¿no? El vuelco de Sydney Carton es siempre enredado.

¿Sydney Carton? El nombre era familiar pero ¿de dónde?

–Es el héroe de «Historia de dos ciudades» de Charles Dickens. Va a la guillotina en lugar de otro. ¿No vio la película con Ronald Colman?

La habían estrenado seis años antes que yo naciera... y él la tenía tabulada.

En 1965, Héctor G. aún confiaba en reflotar la Editorial Frontera.

–Nos comió el éxito, explicó. Se nos fueron las estrellas, seguimos con los ayudantes, hubo problemas de distribución...

Me iba a contar otro elemento de la caída, pero lo calló. La posibilidad de publicar en Chile quedó en el aire.

En los años siguientes me tocó viajar por el hemisferio norte. Cuando volví, Alberto Vivanco dirigía el departamento de arte de una editorial en Santiago. En 1968 volvimos a Buenos Aires a entrevistarnos con Héctor G.

Queríamos (necesitábamos) dar a conocer su producción al otro lado de los Andes, pero no era fácil encontrar ejemplares en esos días. Fuimos a la Editorial Yago, o su antecesora Editorial Abril, donde había debutado en la década del cincuenta, y compramos todos los *Misterix* y *Rayo Rojo* –hasta unos *Gatito* con textos suyos– que hallamos.

Los metimos en una maleta de doble fondo... y nos detuvieron en la aduana por contrabando de revistas. Protestamos. No podían creerlo, los policías, cuando comprobaron que los 400 o 500 ejemplares que llevábamos, era cada cual distinto al otro «¿Y piensan leerlos todos?» nos preguntaban. Héctor G. Oesterheld visitó a Chile en 1969 y nos sentábamos de a tres en un parque frente al río Mapocho a preparar nuestra confabulación.

Hemos dicho que en Chile no había historietas de aventuras. Por costumbre, se importaban o se traducían. Y ese año, había otro escollo: las elecciones que llevarían a Salvador Allende al gobierno desataron la fuga de los dueños de las mejores imprentas del país, llevándose las máquinas. Discurrimos un plan audaz: transformaríamos la revista de humor *El Pingüino* que Vivanco supervisaba para Editorial Lord Cochrane, introduciéndole historias de Héctor G., disimuladamente..., hasta convertirla en *Territorio Oesterheld*.

Al año siguiente, ya no había *Pingüino* y la Editorial Lord Cochrane se había mudado a Miami. En 1973, por no haber, tampoco había Palacio de La Moneda, bombardeado por aviones Hawker Hunter. Me pregunto qué habrá sido del kiosko frente a La Moneda donde llegaban *Hora Cero* y *Frontera*... pero es una pregunta para el Eternauta (quiere decir *el navegante de la Eternidad*) si consideramos las plurales catástrofes que abarca. Tampoco sobrevivió nuestra tira «Lolita». Desaparecida de Chile resucitó en Colombia, en la década del ochenta.

Volé a Madrid. Me especialicé en guiones de comics aprovechando la pasión por «Asterix» de entonces, que atraía como imán a los editores de Europa.

En España hay dinastías de grandes dibujantes descendientes de Goya pero trabajaban para el extranjero: Inglaterra, Estados Unidos, Francia. En su tierra los traducían.

La Editora Nueva Frontera creó un puente a través de los océanos y sacó a la venta viejos *clásicos* de Oesterheld, especialmente los dibujados por Hugo Pratt que ahora vivía en Italia. Fueron bien recibidos pero nada era material nuevo. Los entendidos en historieta apuntaron que Héctor G. ya no escribía sus fabulosas sagas de tiempo y angustia de antaño. Yo me preguntaba: si lo hiciera ¿quién lo leería en su país, convulsionado? Había hecho del exilio una aventura... poco antes que la mitad de su patria partiera a exilarse. Un exilio sin fronteras, porque se puede acabar exiliado en todas partes...

4

En la Feria de Frankfurt de 1978 corrió como un reguero de pólvora el rumor que Héctor G. había entrado a la lista de los *desaparecidos*, ese término infame que aportamos desde el Cono Sur al diccionario. Desaparecido no es el que desaparece, sino es un ser humano que, por orden superior, queda suspendido entre la vida y la muerte. Sus familiares y amigos no sabrán más de él..., pero en los registros militares quedará anotado que se le envió de un lugar a otro y de vuelta, en un círculo asfixiante.

Circularon varias versiones de lo ocurrido. La más persistente, que Héctor G. cuidaba a sus nietos en casa de su hija cuando vino una patrulla. Fue visto más tarde en un campo de prisioneros, otros dicen que en las filas para subir a los aviones que sobrevolaban el Río de la Plata y volvían vacíos. Nadie desmintió estos finales ni él ha vuelto a casa. De ser así, lo apresaron no como escritor ni como denunciante, sino como abuelo, y esto a mí me calza. Cuidar a los nietos cuando la madre/hija está presa, es una acción moral, muy suya.

Durante la guerra sucia, la palabra *moral* se desvirtuó; gente *de bien* se la apropió y todavía hay jóvenes que la confunden con aborto, divorcio o sexo, como si la destrucción de familias, la tortura y la corrupción no fueran asuntos morales y más graves.

Héctor G. escribía sobre la aventura, pero no de aquella, romántica, que se suelta *al viento* (a-ventura). Lo prueba de modo inobjetable esa viñeta recurrente de sus narraciones. El héroe se detiene, perplejo, ya no está ante la escapada juvenil, enfrenta una coyuntura más alta y profunda: como en las novelas de Stevenson o de Conrad... –Pero..., dice, y duda dar un paso al frente, o detenerse según le indica su conciencia.

En los *stands* de la Feria de Frankfurt se podía encontrar «El Eternauta» de Breccia, «Ernie Pike» de Pratt y «Kendall» que era «Randall» con otro nombre. Eran apenas la espuma de la ola. Seguro que las historias de Héctor G. estaban en otros sitios, en revistas holandesas, almanaques italianos... con los rasgos indelebles del desaparecido aunque no siempre con su firma, que sólo evocamos los que no podemos olvidarlo, frente a la mesa: ¿Se llamaba Esterheld o Westerheld?

¿Dónde estará su cuerpo, ya que sus ficciones se reflotan de tanto en tanto? Y aquel comienzo inconcluso, tan suyo:

«Habían matado fríamente a un hombre. Eso me decidió a escribir, quise desahogarme de tanta muerte, de tanta...».

¿Escribía bien Héctor G? Decía: «Las historietas no se escriben, se hacen. No es tanto asunto de fantasía como de disciplina»; pero en las décadas del sesenta y del setenta, el tema estético nos preocupaba. Fluctuábamos entre «Rayuela» de Cortázar y «Cien años de soledad» de García Márquez que empujaron el *boom* de la literatura latinoamericana hasta elevar su prosa americana-barroca-pero-recortada, a elemento constitutivo del castellano moderno. Era costumbre apoyar a la revolución cubana y rechazar a Borges no por cómo escribía, sino para quién. A cuarenta años de distancia y varios millones de libros vendidos, la división sigue igual, aunque el aplauso viró de orilla. La revolución cubana es repudiada, y Borges, reverenciado. De Cortázar, ya se opina como de Neruda: magistral en lo fantástico, pero ¿has leído lo político?, como si fuera posible leerlo por líneas salteadas. ¿Qué quedará de las letras de nuestro continente en cuarenta años más?

Los últimos en verlo, me han comentado el orgullo de Héctor G., por «La vida del Che», un monográfico con Breccia. En su período como redactor de Abril, partió usando un habla funcional, con una pizca de retórica, una lengua radial que sonaba a micrófono los personajes se oían.

A fines de la década del cincuenta en Editorial Frontera fue recortando los adjetivos, mantuvo un cierto ritmo de tango en las reflexiones pero pulió las imágenes hasta competir con los dibujos.

Con Ernesto Sábato comentamos su participación en la diatriba entre nacionalismo y universalidad: no se es más auténtico porque se escriba sobre la pampa, sino cuando se pone a un argentino en Nueva York o París y el personaje actúa y se reconoce como argentino. Rudyard Kipling perfiló el carácter inglés pintando británicos en la India. La identidad étnica se prueba cuando en el extranjero deviene *un modo de ser*. Respecto al lenguaje, cómo olvidar ese párrafo de «Diario de guerra de un soldado» –relato novelado–, último suspiro de su editorial, en una época en que ya apenas tenía dibujantes. De un soldado al que habían cogido los japoneses, apuntaba: «Lo habían mutilado. Le cortaron los dedos, la nariz, todo lo que sobresale...».

El detalle con que narra la mutilación –con pudor como si estuviera en una cafetería de Corrientes y Suipacha– es digno del último Eternauta, donde presentaba lo cotidiano desde una altura de grandeza, y aceptaba la valentía con compasión:

–Cuente la verdad, amigo ¿qué sentido tiene esparcir lisonjas y recursos publicitarios a estas alturas? Fue una etapa linda, entre 1957 y 1964... siete años locos que se fueron. Nuestras historias se han reditado mil veces. Muchos amigos treparon las cumbres de Europa, otros tuvieron suerte cambiante pero mejor que al partir, en cualquier caso. Nos corresponde el orgullo de haberlos nacido... después nos desaparecieron pero ese final ¿no es también un rasgo nuestro?

Cierto. Entre el temple del inmigrante, el lazo del gaucho y el mate bien cebado. Si no re-aparece esta noche ante mí en la mesa estrecha, es porque no le cebé bien el mate. ¡Qué despiste! Miro la silla vacía que reservo para recordar a Héctor G., el hectoplasma, el Héctor-plasmado... por si vuelve, por si asoma... Pero...

HOMENAJES

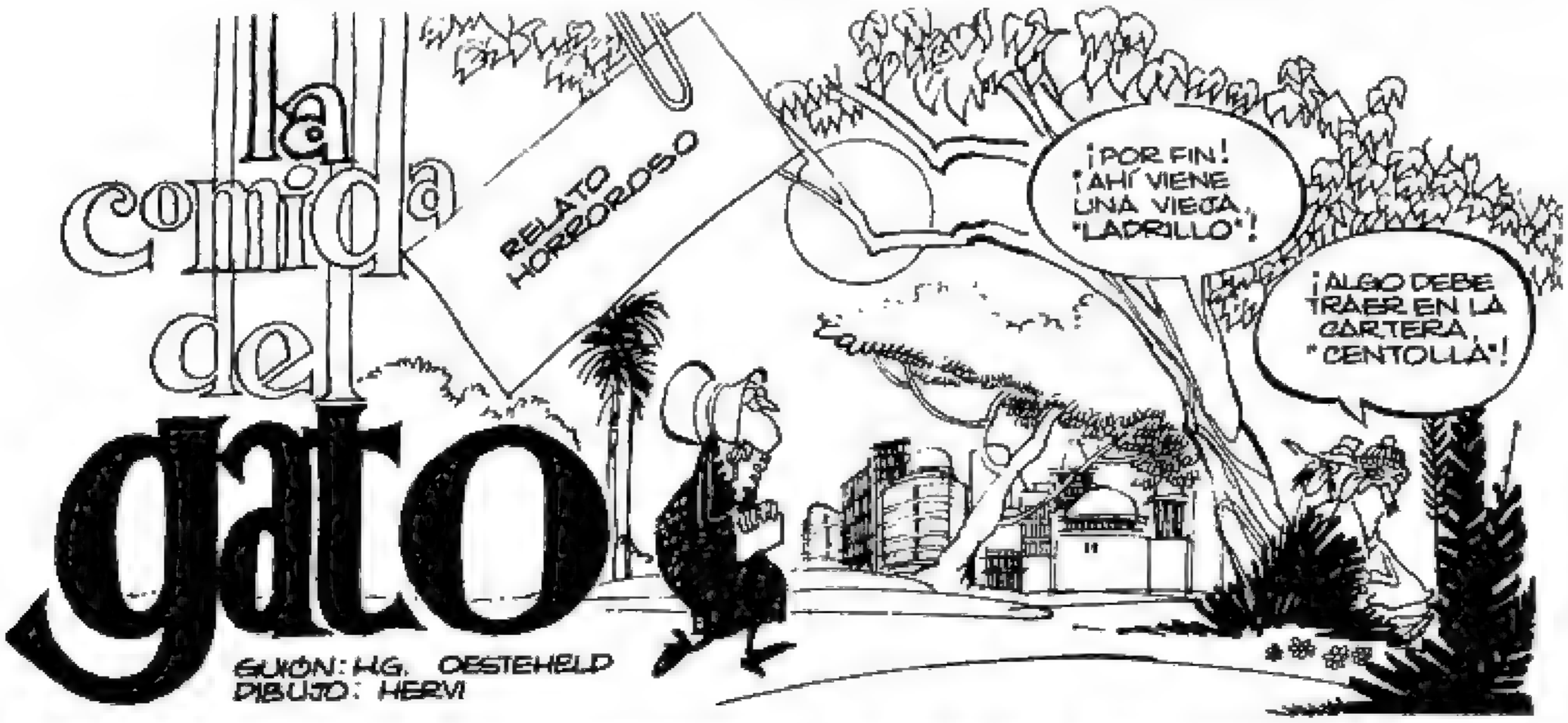
Oesterheld tenía esa cara...

por Hervi*

. . . de corresponsal de guerra inglés que cuadraba perfectamente con su personaje Ernie Pike. Lo leí durante mis años adolescentes en sus crónicas del frente, relatando la guerra, aquella, la segunda, la última de las guerras que aún tenía algo de espacio para dramas humanos, para confrontaciones personales no mediatizadas por la computación. Era el horror visto desde otra perspectiva, desde la mirada de un observador espantado por la violencia irracional, ajeno a las apologías hollywoodenses que retrataban la guerra como una forma bella de hacer justicia. Las revistas *Hora Cero* y *Frontera* traían esas historias en que los grandes dibujantes argentinos lo retrataban con su nariz quebrada y su pipa, un Sherlock Holmes latinoamericano narrando invenciones extraordinarias.

El naipe de temas iba desde los episodios de la colonización de Norteamérica –la visión emocionada de la extinción de las razas originales– hasta los más insólitos escenarios de la ciencia ficción los extraterrestres estableciendo una cabeza de playa en Buenos Aires, sacando a un grupo de amigos de su rutina semanal de jugar al truco en su tranquila casa de barrio, pasando por ese gran tema de la segunda guerra mundial. Como fue capaz de nutrir y sacar el máximo de capacidad a cada ilustrador con sus invenciones, como supo lo que podían Alberto Breccia, Solano López, Sosa, Moliterni, y etc., etc., cada uno de los dibujantes que se le ponía por delante, es el asombro. Se comprenderá también el asombro propio, el de un entonces joven dibujante chileno, al ver entrar a su lugar de trabajo al mismísimo Ernie Pike. No se podía creer. El creador de «Sherlock Time», «El Eternauta» y mil otras historias, ahí, en el escritorio de al lado tecleando en una Underwood nuevas historias para los dibujantes de nuestro país. Pienso que fue un poco desorbitado el encuentro, y no llegamos a la altura de las circunstancias con nuestro trabajo, que tenía un dejo provinciano, frente a esas obras monumentales de la historieta argentina. Me tocó hacer imagen de algunas de sus historias, temblando las manos ante el desafío. Eran tiempos de revolución y cambio, de nuevas fórmulas contra el oscurantismo, de voluntades generosas para hacer un mundo mejor. Oesterheld estaba en eso. Para nosotros era un tipo maduro, visto desde nuestros veintitantos, pero nos asombraba su *modernidad*, su mención agradecida de lo que había aprendido de sus hijas, muchachas empapadas hasta el tuétano de

(*) Dibujante Chileno


la comida del gato
RELATO HORROROSO
¡POR FIN! ¡AHÍ VIENE UNA VIEJA "LADRILLO"!
¡ALGO DEBE TRAER EN LA CARTERA "CENTOLLA"!
GUIÓN: H.G. OESTEHELD
DIBUJO: HERVI

la música, la política y el vértigo de la década del sesenta. Era, para uno, melenudo y barbudo entonces, asombroso conocer a un *viejo* que se emocionaba con los Beatles, que estaba con la revolución cubana y que quería lo que uno quería entonces –que es lo mismo que aún queremos– más justicia, menos guerra. Estábamos, además, inmersos en nuestro propio sueño, luchar por una sociedad más justa, lo que tal vez no permitió disfrutar del talento y la calidez de este hombre en toda su magnitud, como debió ser. Estaban pasando demasiadas cosas y apenas alcanzaba el tiempo para digerirlas. Es algo que me apena. Recuerdo conversaciones cargadas de intensidad, entre tarea y tarea, haciendo una revista humorística mientras el mundo se venía abajo intentando llegar a las nubes. Y como todo se terminó en forma abrupta y siniestra, momentos después, como se acabaron los trabajos, los sueños, los proyectos. Y su vida. En este mundo falta una oficina de reclamos.

HOMENAJES

Fue al final de los sesenta

por José Palomo*

Apareció junto con el recordado Oski, gran amigo y colega.

Con Oski logramos ser, yo diría amigos, cosa que era muy difícil para muchos de sus contemporáneos. Una especie de erizo con un corazón de pan recién horneado.

Oesterheld apareció en la redacción de la revista *El Pingüino*, bajo la dirección de Alberto Vivanco (hoy perdido en Venezuela). Llegó con un montón de originales de historietistas argentinos que querían colocar algunos materiales en revistas chilenas.

En aquel tiempo la *mishiadura* –como hoy– golpeaba a la Argentina y había que buscar por dónde.

De los trabajos que había recuerdo unas historietas de Lito Fernández, cuya característica principal era que a todos los personajes les dibujaba colmillos afilados, lo que les daba un toque vampiresco. Eran muchos más, pero ese es el que salta en mi archivo mental.

Para nosotros fue de gran experiencia conversar con HGO. Junto a Oski teníamos a dos verdaderos profesionales y maestros del oficio.

Oesterheld nos relató sus andanzas por suelo argentino como topógrafo o geólogo, y su capacidad de levantar información con sólo mirar el lugar. Imagino que eso le sirvió para reconstruir muchas historias en *Hora Cero*, a partir de un par de fotografías.

Recuerdo que hacía mucho hincapié en profundizar en el personaje para darle verosimilitud al relato. Además me impresionó provocativamente el que usara los relatos bélicos no para ensalzar a supuestos héroes, sino para subrayar la urgencia de paz que tenemos todos.

Su intento es hoy más válido que nunca. Debemos haber tenido unas cinco o seis conversaciones largas sobre la forma de trabajar gráficamente un argumento.

En aquel tiempo había varios movimientos en el mundo editorial; estaba la política de sustitución de importaciones y se estimó poner esta política en distintos campos.

Se suspendió la importación de revistas mexicanas (Novaro, por ejemplo) y las editoriales locales llamaron a jóvenes talentos y empezaron a hacer historietas nacionales. La Editora Zig-Zag, la más importante del país llevó la iniciativa. Estos intentos necesitaron apoyo de todo tipo; es en este ambiente que HGO llega a Chile.

Oski ya había estado viviendo en Chile. Él era un personaje del mundo cultural chileno desde hacía mucho.

(*): Dibujante Chileno

LA VENGANZA de Cándido Fonseca
TEMÁTICA: H.G. OESTERHELD
TRATATIVAS: ALBERTO OLIVARO Y PABLO
¡CÁNDIDO FONSECA ES UN POBRE DIABLO! UNA VEZ ME DESABROCHÉ LA BLUSA DELANTE DE ÉL. ¡EL MUY INFELIZ CASI SE DESMAYÓ!
¿CÁNDIDO FONSECA? ¡ES UN VIEJO CHIFLADO! TIENE LA CASA LLENA DE RATITAS BLANCAS... ¡SON LAS ÚNICAS QUE LE DAN BOLETO!
DURANTE UN TIEMPO TENDRÁ QUE TRABAJAR SÁBADOS Y DOMINGOS, FONSECA. TOTAL, A USTED LE DA LO MISMO. ¿VERDAD?
¡ESTA PEGA ES EMBROMADA Y LATOSA! ¡SE LA PASARÉ PARA QUE LA HAGA FONSECA!
SE LLAMABA CÁNDIDO FONSECA Y ERA EL EMPLEADO MÁS ANTIGUO DE LA COMPAÑÍA. PUNTUAL E INCANSABLE, AGUANTABA LAS TAREAS QUE NINGÚN OTRO QUERÍA HACER. POR LO CUÁL NUNCA ASCENDÍA Y JAMÁS FIGURABA EN LAS LISTAS DE AUMENTOS.

Hora Cero llegó a Chile en su día, desde los primeros números y su calidad se impuso y llamó la atención de los dibujantes y amantes de la historieta.

Como persona, HGO tuvo la sensibilidad y la paciencia de responder a todas nuestras preguntas e impertinencias. Queríamos saber cómo se hacían las historietas dibujadas. Insistía mucho en la calidad gráfica puesta al servicio del relato. Fue generoso con su conocimiento y nos inculcó un respeto absoluto a nuestro trabajo. Nos contó cómo él pensaba que podría hacer que el trabajo de los más viejos dibujantes de la historieta mejorase. Habló específicamente de dos de los grandes de aquel tiempo en el país Abel Romero y Mario Igor.

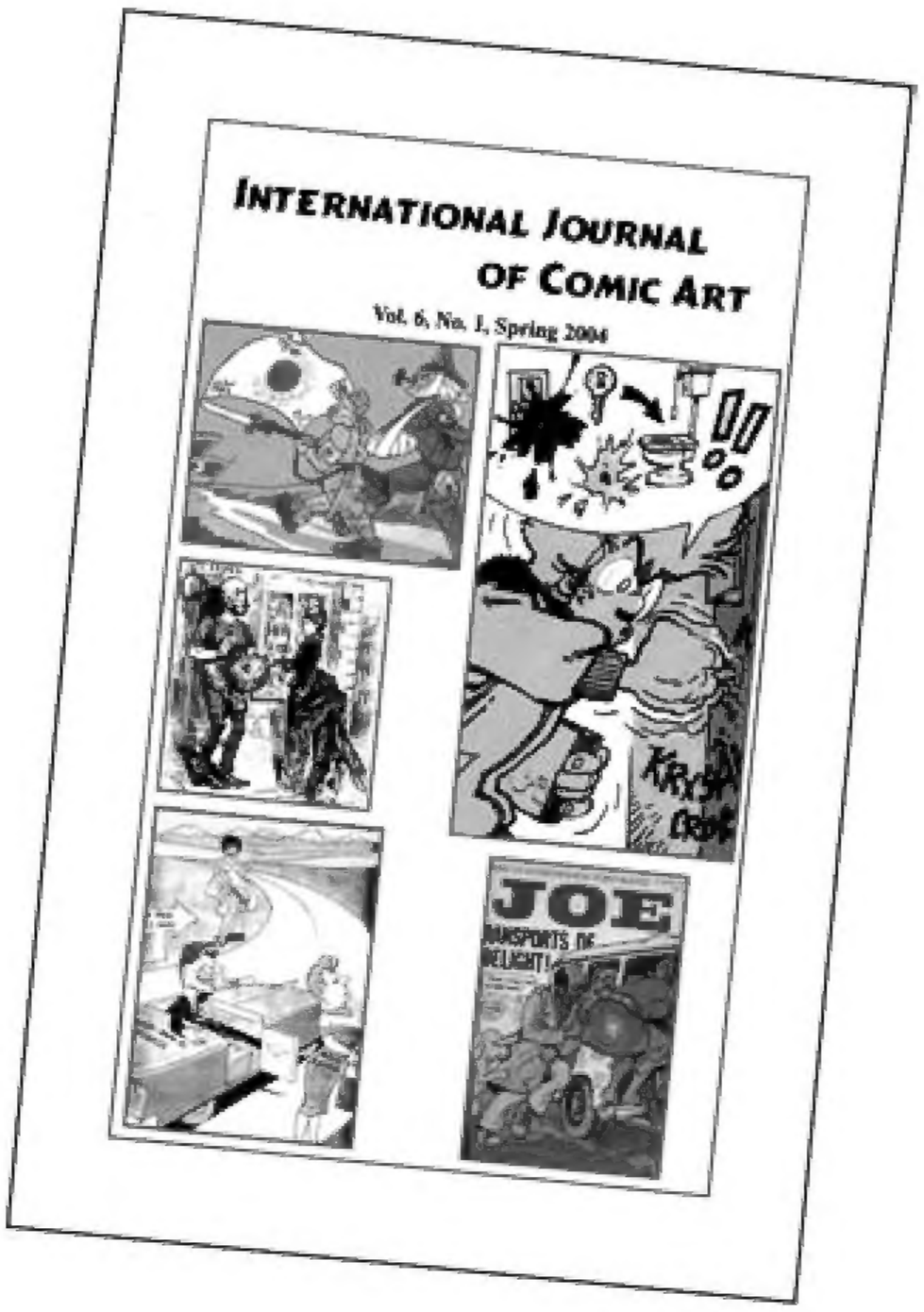
Nos contó cómo nació *Hora Cero* y cómo se fueron perfilando los grandes maestros de la historieta argentina. Tuvimos la suerte de conocerle justo en el tiempo en que estábamos haciendo nuestras primeras herramientas.

Como Thomas Mann, insistió en que lo que al final siempre se impone es la calidad, lo que permanece es lo que está bien hecho; creo que el tiempo le ha dado la razón.

Su desaparición a manos de la mediocridad armada, de la ignorancia fanática, sólo nos puede dejar el compromiso de evitar que esa gente pueda estar de nuevo al mando de nuestras naciones y nuestras vidas. Es lo menos que podemos hacer en su memoria y en la de muchos otros que desaparecieron de igual forma.

International Journal of Comic Art

El **International Journal of Comic Art** llena un vacío en el conocimiento de la cultura del comics. Aparece dos veces al año como una publicación consagrada a los aspectos históricos, prácticos y teóricos de la caricatura y los comics. Con el objetivo de publicar materiales ilustrativos el **Journal** aborda todo lo relacionado con el arte de los comics en el mundo, caricaturas, libros de comics, tiras, humor y caricaturas políticas, así como ilustraciones humorísticas.



Su edición incluye unas 300-350 páginas, con un promedio de 18 artículos y más de cien ilustraciones. Unos treinta países de todos los continentes han estado representados en sus artículos.

Adicionalmente **International Journal of Comic Art** refleja editoriales, libros y catálogos de exposiciones, ensayos bibliográficos, columnas de opinión, un portafolio de caricaturas de todo el mundo y entrevistas.

Suscripciones:
$40.00 USD para instituciones
$30.00 USD para suscripciones individuales
Haga su cheque pagadero a:
John A.Lent
669 Ferne Blvd.
Drexel Hill. PA 19026

Disponibles algunas ediciones anteriores.

http://home.earthlink.net/~comicsresearch/ijoca/

los primeros dieciséis números

1 **W. Vergueiro**: Desarrollo y perspectivas de la historieta infantil brasileña. Las incógnitas de un nuevo siglo ● **D. Rabanal**: Panorama de la historieta en Colombia ● **C. Blanco**: Cuadros ● **J. Montealegre**: Pepo, mucho más que un condorito ● **J. Montealegre**: El cóndor pasa ● **N. Buscaglia**: Comienza una historia

2 **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (1). Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (1) ● **C. Blanco**: Salomón, un mutante perturbador ● **C. Federici**: Desventuras en el Páramo. Una visión personal(ista) del cómic en el Uruguay ● **M. Pérez**: La historieta y el cine de animación. Entrevista a Juan Padrón

3 **W. Vergueiro**: Historieta pornográfica brasileña. Una visión del erotismo en la cultura latinoamericana en las obras del artista Carlos Zéfiro ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (2). Fin de fiesta. Gloria y declive de una historieta tumultuaria ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (2) ● **C. Sanín**: Impresiones personales sobre el cómic colombiano ● **L. Falaschini**: Fuga de lápices ● **D. Mogno**: Casi cincuenta años con el pincel en mano. Charla con Eduardo Muñoz Bachs

4 **A. Merino**: Fantomas contra Disney ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (3). Globos globales: 1980-2000 ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (1) ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (1)

5 **P. Mejía**: El mito del superhéroe ● **R. Hernández**: Dispositivo didáctico para la formación de una cultura integral en la historieta cubana ● **W. Vergueiro**: Historieta brasileña actual y sus perspectivas ● **C. Gutiérrez**: Historieta chilena post dictadura. Renaciendo en la década del ochenta ● **Ó. Sierra**: La tardía evolución del arte de la historieta en Costa Rica ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (2)

6 **E. Priego**: Taller del Perro: por una historieta de autor ● **R. Peláez**: La onomatopeya - C. Díaz: La historieta en Chile (1) ● **M. Barrero**: Viñetas desarraigadas. La hégira de historietistas latinoamericanos a otros mercados: el caso de Argentina ● **W. Vergueiro**, **L. Ribeiro**: La novela gráfica como una opción sustentable para la industria de historietas de países en desarrollo. El caso del artista brasileño Lourenço Mutarelli ● **C. Carrizo**: Unhil, Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán. La historia argentina en pedazos de historietas

7 **F. García**, **H. Ostuni**: El Eternauta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (2) ● **R. dos Santos**: Zé Carioca y la cultura brasileña

8 **R. Fornés**: Apuntes de un dibujante y una entrevista ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (2) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (3) ● **H. Cardoso**: La primera novela ilustrada mexicana. Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea

9 **C. Díaz**: La historieta en Chile (4) - **W. Vergueiro**, **V. Bari**: Perfil de la lectora brasileña de historieta. Una investigación participativa - **M. Pérez**: ©Línea ¿Una experiencia válida y actual?

10 **Ó. Sierra**: Situación actual de la historieta en Costa Rica ● **M. Barrero**: Perú conquista los Estados Unidos. Pablo Marcos ● **F. García**, **H. Ostuni**: Vera historia del indio Patoruzú ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (1) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (5)

11 **F. García**, **H. Ostuni**: Tangos de historieta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (6) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (2) ● **D. Mogno**: Dibujando por la revolución. Charla con Virgilio Martínez Gaínza

12 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (1) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (3) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (7)

13 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (2) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (4) ● **A. Colmán**, **R. Goiriz**: Una mirada al humor gráfico y la historieta en Paraguay

14 **M. Barrero**: El origen de la historieta española en Cuba. Landaluze, pionero de un nuevo discurso iconográfico latinoamericano ● **H. Cardoso**: José María Villasana, precursor de la historieta mexicana ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (8)

15 **A. Ferreiro**, **F. García**, **H. Ostuni**, **L. Rosales**, **R. Van Rousselt**: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (1). De Códex a casa y de casa a Abril ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (9) ● **W. Vergueiro**: Las historietas en la educación popular en Brasil. Algunas producciones ● **V. Bari**: La resignificación de los conflictos civilizados en Holy Avenger

16 **W. Vergueiro**: Origen, desarrollo y tendencias de las historietas brasileñas ● **R. dos Santos**: La historieta de terror brasileña ● **S. Bibe**: Panorama del mangá producido en Brasil ● **E. Guazzelli**: La historieta en Rio Grande do Sul ● **G. Andraus**: Los fanzines de historietas en Brasil y su situación histórico social